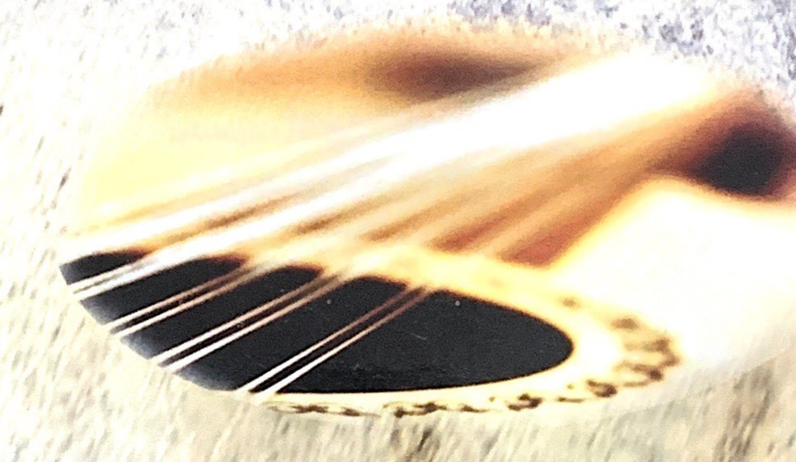
راشد فهد القثامي

شعرية الإيقاع

بحث في قصيدة محمد الثبيتي



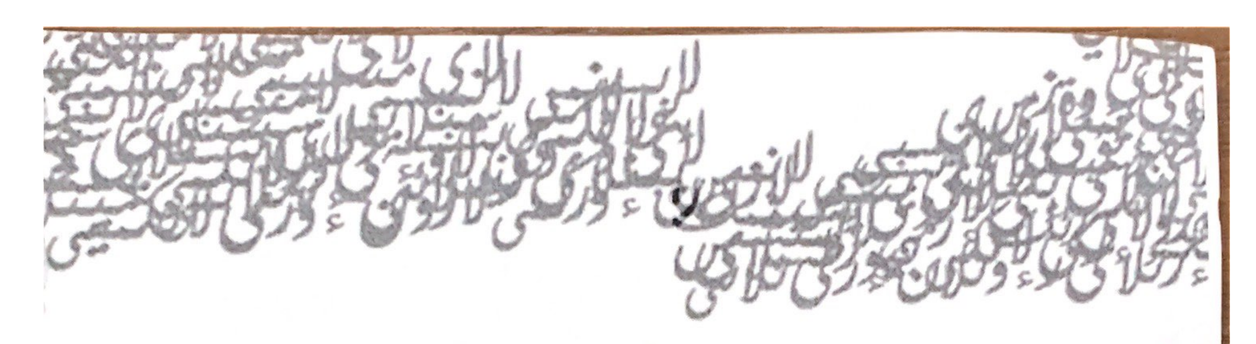
دراسات

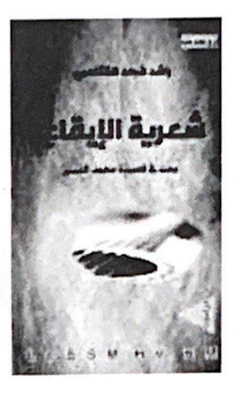
أروقة للدراسات والترجمة والنشر

L C S S M H V , R M

شعرية الإيقاع

بحث في قصيدة محمد الثبيتي





راشد فهد القثامي

شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

القاهرة - ش الشيخ معروف من شارع
شمبليون عمارة ج-وسط البلد

تليفون: 20225743534+

البريد الإلكتروني: arweqhhhh@gmail.com

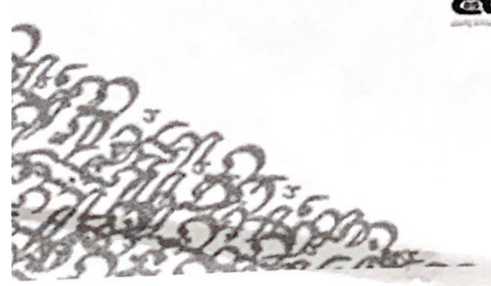
arweqhhhh@outlook.com

رقم الإيداع:
2014/25282

الترقيم الدولي: ISBN: 978-977-774-010-4

الطبعة الاولى

2014



راشد فهد القثامي

شعريـة الإيقــاع

بحث في قصيدة محمد الثبيتي

دراسات نقدية

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

توطئة

إنَّ الإيقاعَ من أهمَّ المكونات التي تظهرُ في لغةِ النَّص الأدبي، مكون جوهري لبنيةِ القصيدةِ، يظهرُ في جميعِ أشكالها القديمة والحديثة في جميعِ اللغاتِ الإنسانيةِ ،.يوجد في القصيدة الموزونة كما يوجد في النثرالشعري أو الشعر النثري حيث "إنَّ قصيدةَ النثر ذات إيقاع ليس إيقاعاً سطحياً [1] بل هو أعمقُ في بنائِهِ من إيقاعِ القصيدةِ البيتيةِ التي تقومُ على تفعيلاتِ بحور الخليل.

إنَّ الإيقاعَ موجود في اللغةِ، وهو مكونٌ أساسيٌّ لجميعِ الأجناس الأدبية ، منتج لشعريتها، سواءً كانت هذه الأعمال شعرية، أو سردية كالرواية والقصة والمسرحية، وبذلك نتجنبُ حصر مدلول لفظة إيقاع في الوزنِ والقافية فحسب ليتجاوزُ ذلك فيصبحَ مشكلاً من حيث البحث في مصطلحاتهِ و مُكوناتِه.

ويمتدُّ الإيقاع بطبيعتِهِ المتحركة إلى جميعِ الفنون الأدبية، وإنْ كان الإيقاع أصلاً ثابتاً، يقومُ عليه الفن الموسيقي، أبعد من ذلك فإنَّ الحياةَ إيقاع، ونبضات قلب الكائن الحي إيقاع، والأشياء من حولنا في الطبيعةِ تدلُّ على الإيقاعِ، فالَمدُّ والجزرُ في البحرِ إيقاع، وتعاقبُ الليل والنهار إيقاع ، وجريان الأنهار إيقاع، لنكتشفَ أنَّ الإيقاع يَمْتَدُّ إلى الكونِ فضلاً عن النَّص الأدبي. لنستطيعُ القول إنَّ الحركةَ والانتظام في الزمانِ والتموضعِ في المكانِ أهمَّ عناصر الإيقاع، لنستشفَّ فاعلية الحركة وفاعلية الانتظام في كل ما هو مُوقَعٌ ومتحركٌ. وانطلاقاً مِمَّا سبقَ سوف نحاول أن نكتشفُ أهمية الإيقاع في رسمِ شعرية النَّص الأدبي وخصوصاً الشعر. ومن هنا يأتي موضوع هذه الدراسة المحدد مادة وموضوعاً

---

[1] - را: يحياوي، رشيد: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، 2008

حتى لاتتشعب بنا المسالك ، حيث ستعمل على البحث في شعريةِ الإيقاع في الأعمالِ الشعرية للشاعرِ محمد الثبيتي، ليكونَ سؤالنا الذي ننطلقُ من خلالِهِ أثناء معالجة الموضوع، والبحث في ثناياه، ما المكونات الإيقاعية التي من خلالِها أُنْتِجَتْ الشعرية ؟

ولما كان الموضوع (إيقاع الشعر العربي عموماً والدراسات التطبيقية حوله على وجه الخصوص) من الصعوبة بمكان الخوض فيه دون محاولة استقصاء الدراسات التي بحثته أو حاولت ذلك جزئياً أوكلياً فقد عمدت الدراسة إلى تتبع ذلك ، بعد البحث عن دراسات سابقة تناولت شعر محمد الثيتي. لم نتحصل على دراسةٍ شاملةٍ ومنفردةٍ درسَتْ إيقاعَ الشعر عند الشاعر محمد الثبيتي. ومن الممكن أن نورد أهمَّ الدراسات التي تَناوَلَتْ شعره، ودرَسَتْ إيقاع الشعر عند الشعراءِ المعاصرين على النحو :

1. دراسة قدمها الدكتور على البطل في كتابِهِ "**الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، تطبيق على شعر محمد الثبيتي**"[1]، والتي كانت عبارة عن بحثٍ تقدمَ به المؤلف رحمه الله إلى مهرجانِ الجنادرية، حيث يدرسُ من خلالِهِ الأداء الأسطوري بوصفِهِ رمزاً.

2. بحثُ قدَّمَه الدكتور طارق سعد شلبي لنيلِ جائزة الشاعر محمد الثبيتي من نادي الطائف الأدبي عام 1434 هـ، و حازَ على المركزِ الأولِ "**الوجوه والدروب قراءة في شعرية محمد الثبيتي**".

3. ملفُ قدمته مجلة "**وج** "التابعة لنادي الطائف الأدبي العدد السادس إبريل 2011 ، وقد احْتَوَى هذا الملف أربعة أوراق عمل لأربعة باحثين وهم:

---

[1]- البطل، على: الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، مجموعة ميرادية للتأليف والبحث العلمي والترجمة 1992 ، ص 10 – 11

أ- الدكتور عايض بن ضيف الله الثبيتي بعنوان "**لكم أيها السادة** ".[1]

ب- الأستاذ الدكتور عبد الله بن أحمد الفيفي بعنوان "**الثبيتي ذلك الصوت الحداثي الأصل** "[2].

ج- الدكتور عالي سرحان القرشي بعنوانِ "**الطاقة والتشكيل في تجربة الثبيتي الشعرية** "[3].

د- الأستاذ محمد العباس بعنوان "**احتشاد السيرة الشعرية في قصيدة الشاعر محمد الثبيتي بين استوائين** "[4].

4. دراسة الدكتور حسين الواد التي قدَّمَها لمجلةِ "علامات العدد 52 "، وقد عَنْونَ لدارستِهِ "**الأجنة في تضاريس الثبيتي** "[5].

5. دراسات في الشعرِ السعودي مع شعراء مجايلين له، ومثال ذلك ما قدَّمَهُ الدكتور عبد الله الفيفي في بحثِهِ "**هندسة الأشكال الإيقاعية** "، مع مجموعة أبحاث أخرى في الشعرِ السعودي قدمها من خلالِ كتابهِ "**حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي** "[6].

أما أهمَّ دراسات الإيقاعِ بوصفِهِ مكوناً أدبياً، فلا شك أنَّ الدراسات التي نَظَّرَتْ لإيقاعِ الشعرِ العربي كثيرة ومتفاوتة، ولذا سَنُوردُ فقط تلك الدراسات التي درَسَتْ إيقاع الشعر دراسة تطبيقية على القصيدةِ العربيةِ:

---

[1]- مجلة وج، نادي الطائف الأدبي الثقافي، العدد السادس ابريل 2011 ، ص 120 .

[2]- المصدر السابق، ص 126 .

[3]- المصدر السابق، ص 134 .

[4]- المصدر السابق، ص 150 .

[5]- مجلة علامات العدد 52 ، إصدارات النادي الأدبي بجدة، ص 179 .

[6]- را: الفيفي، عبد الله بن أحمد: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي، إصدارات النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2005 ، ص 121 .

1. دراسةُ سمير سحيمي حول بنية الإيقاع عند الشاعرِ نزار قباني، والتي عَنْوَنَ لها "**الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد** ".

2. بحثُ قدَّمَهُ الدكتور خميس الورتاني عن الإيقاعِ في الشعرِ العربي، وقد طَبَّقَه على شعرِ الشاعر خليل حاوي "**الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا** ".

3. دراسةُ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي للخصائصِ الأسلوبية عند الشاعرِ أحمد شوقي، وقد عالجَ الإيقاع الشعري عنده من خلالِ بحثه في الخصائصِ الأسلوبيةِ بعنوانِ "**خصائص الأسلوب في الشوقيات** ".

4. دراسةُ البنية الإيقاعية في شعرِ أحمد شوقي والتي قدَّمَها الدكتور محمود عسران بعنوانِ "**البنية الإيقاعية في شعر شوقي** ".

5. دراسةُ الدكتورة ابتسام حمدان والتي عالَجَتْ فيها الأسس الجمالية للإيقاعِ البلاغي في الشعرِ العباسي"**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي** ".

6. دراسةُ الدكتور منير سلطان عن الإيقاعِ الصوتي في شعرِ أحمد شوقي "**الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي**".

7. دراسةُ الدكتور حسن الغرفي للبنيةِ الإيقاعيةِ في شعر حميد سعيد "**البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد** ".

8. دراسةُ الدكتور حسن الغرفي لحركيةِ الإيقاعِ الشعري في شعرِ بدر شاكر السياب، والتي قدَّمَها في كتابِهِ"**حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**".

9. دراسةُ قدَّمها الدكتور سيد البحراوي لنيلِ شهادة الدكتوراة عام 1983 من جامعةِ القاهرة بعنوانِ "**البنية الإيقاعية في شعر السياب** ".

10. دراسةُ قدَّمَها الدكتور سيد البحراوي حول موسيقى الشعر عند مدرسةِ أبو للو في كتابِهِ "**موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو**".

11. دراسةُ إيقاع الشعر في الموشحاتِ الأندلسيةِ التي قدَّمَها عبد الحميد سلامة بن زيد "**خصائص الإيقاع في الموشحات العربية**".

12. دراسةَ التي قدَّمَها الدكتور رشيد شعلال حول بنية الإيقاع في شعر أبي تمام "**البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالةً وجمالاً** ".

13. دراسةُ الدكتورة عزة محمد جدوع الإيقاع الشعري عند الشاعر حسن طلب، والتي قدَّمَتْها من خلالِ كتابها "**عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث** ".

14. دراسةَ البنية الموسيقية عند الشاعر أحمد سويلم والتي قدَّمَتْها أيضاً الدكتورة عزة محمد جدوع في كتابِها "**البناء الموسيقي** للقصيدة **الحديثة في شعر احمد سويلم** ".

15. دراسةُ التي قدَّمَها الباحثان الدكتور ناصر سليم الحميدي و الأستاذ محمد عباس محمد العرابي، والتي عالجا فيها تطور البنية الإيقاعية في القصيدةِ العربيةِ المعاصرة من خلالِ كتابهما "**تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة** ".

16. دراسةُ قدَّمَها الدكتور ممدوح عبد الرحمن حول مؤثرات الإيقاع في لغةِ الشعرِ العربي في كتابِهِ "**المؤثرات الإيقاع في لغة الشعر** ".

ولعل من أبرزِ الأهدافِ التي نحاولُ الوصول إليها أربعة أهداف رئيسية على النحوِ:

1. محاولةُ فهم المصطلحات النقدية، وخصوصاً الحديثة، وهو ما يتجلى من خلالِ الأسئلة الآتية:

- ما الشعرية؟
- كيف عالجَ النقادُ مصطلحَ الإيقاع؟
- ما نقصدُ بشعريةِ الإيقاعِ من خلالِ فهمنا مصطلحي الشعرية والإيقاع.

2. فهم العلاقةُ بين الشكل العام للتجربةِ الشعريةِ والقصيدة والإيقاع، وذلك يتضحُ من خلالِ سؤال : ما هي أبرز الملامح العامة للإيقاعِ الشعري عند محمد الثبيتي.

3. دراسةُ الأبنية العروضية في قصائدِالثبيتي ويتجلى من خلالِ التساؤل: كيف نسجَ الشاعرُ قصائدَهُ عروضياً وما هو مدى ارتباطه ببحورِ الخيل؟

4. توضيحُ التلازم بين الصوت والإيقاع، و يتبينُ من خلالِ السؤال: كيف يكونُ الصوتُ مكوناً بكل أشكالِهِ للإيقاعِ الشعري.؟

سوف تأتي هذه الدراسة على أربعة فصول، حيث سيبدأُ كل فصل بتوطئةٍ تعقبها ثلاثة مباحثٍ، يكونُ الفصل الأول حاملاً وِجْهَة نظرية كاملة من حيث الدراسة والمعالجة. سوف نعالجُ في المبحثِ الأولِ مصطلح الشعرية من جهةِ انطلاقه ومكان انطلاقه وأهمَّ محدداته عند النقادِ الغربيين، ومن أبرزِهم رومان جاكبسون الذي يأتي في طليعتِهم، وذلك لأنَّ المصطلح العلمي انطلقَ من نظريتِهِ في التواصلِ .بعد ذلك سنحاولُ الوصول إلى توجهاتِ وآراء النقاد العرب حول فهمهم للشعريةِ، ومدى التفاوت الموجود في الوسطِ النقدي عند تقديمِ مصطلح الشعرية، وعند نقلِهِ من اللغاتِ الغربية. في المبحثِ الثاني سنعالجُ مصطلح الإيقاع في النقدِ العربي بين قديمه وجديده، حيث ننطلقُ من تعريفاتِ الفلاسفة المسلمين والبلاغيين، وأهمَّ ما يميزُ حد الإيقاع عندهم، ومعالجة ذلك من جهةِ بعض المآخذ التي سنُوردُها من وجهةِ نظر الباحث. في المبحثِ الثالث سنحاولُ في بدايةِ المبحثِ توضيح ماهية شعرية الإيقاع، ثم نراجعُ مجموعة كبيرة من الرؤى النقدية الحديثة والرؤى النقدية القديمة التي تعتبرُ الإيقاع من الأسسِ الأولية المهمة عند إنتاجِ شعرية القصيدة وأدبيتها.

أما الفصل الثاني **"الإيقاع والشكل"**، فيدرسُ الأشكال العامة لإيقاعِ القصيدةِ، وسيتكونُ من توطئةٍ وثلاثة مباحثٍ، ندرسُ في المبحثِ الأول تطور

الإيقاع في تجربتِهِ الشعرية ابتداءً من الديوانِ الأولِ "**عاشقة الزمن الوردي** "وانتهاءً بديوانِهِ الأخير "**موقف الرمال** ". وهذا المبحث يعالجُ التدرج والتطور الحاصل في الإيقاع الشعري الذي بدأ فيه الشاعرُ متأثراً في انطلاقتِهِ الأولى بمدرسةِ الالتزامِ مع وجود قصائد من الشعرِ الحرِّ. و ندرسُ في المبحثِ الثاني الذي سنُعَنْونُه بالتنوعِ الإيقاعي ، ظاهرة التنويعات الإيقاعية على مستوى الديوان من حيث التفاوت في مظاهرِ الإيقاع من جهةِ البحر والقافية والصوت. و التنوع داخل القصيدة من جهةِ تعددِ المقاطع واختلافها في الوزنِ، والانتقال من شكلٍ إلى شكلٍ آخر مثل الانتقال من القصيدةِ العموديةِ إلى قصيدةِ شعر التفعيلةِ. وستأتي في المبحثِ الثالث دراسة الأثر الجمالي للتشكيلاتِ الصوتية من حيث تآلفها وتلاؤمها، وفاعلية الصوت المفرد في شكلِ الإيقاع .

الفصل الثالث "**الإيقاع والعروض**"سيأتي مكوناً من توطئةٍ وثلاثة مباحثٍ ندرسُ في المبحثِ الأول "**البحور العروضية وأهم أشكالها** "لنُسَمِّي البحور التي جاءَتْ في أعمالِهِ الشعرية موضحين ترتيبها ابتداءً من بحرِ المتداركِ لكثرةِ القصائدِ التي جاءَ عليها هذا البحر، لننتقلَ بعد ذلك في عَدٍّ تنازلي للبحورِ الأخرى الموجودة في دواوينِهِ. نُنْهِي هذا المبحث بوضعِ جدولٍ وصفي لأسماءِ القصائدِ والبحور التي جاءَتْ عليها. وسوف ندرسُ في المبحثِ الثاني "**مقادير الأوزان وبناء القوافي** "، المقادير التي يأتي عليها الوزن وترابطها مع لغة النَّص وتراكيبها، وفي الفقرةِ الثانيةِ سوف ندرسُ بناءَ القافية، لنوضحَ وجود القافية وتميز هذا الوجود من خلالِ أجزائها. وأما في المبحثِ الثالثِ "**التنوع العروضي في القصيدة وترابط نظام الإيقاع** "فسنركزُ على ترابطِ النظام الإيقاعي الذي يأتي في ظِلِّ تَعَدُّدِ مقاطع القصيدة واختلاف أوزانها، مطبقين على قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**".

أما في الفصلِ الرابعِ "**الإيقاع والصوت** "فسوف يأتي مكوناً من توطئةٍ وثلاثة مباحثٍ، ندرسَ في المبحثِ الأولِ "**الإيقاع والصوت في دراسات النقد**

الأدبي بين القديم والحديث "مركزين على أهميةِ الدراسات الحديثة عند دراسةِ الصوت بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً. في المبحثِ الثاني "**الإيقاع والصوت المفرد** "سنعالجُ فاعلية الصوت المفرد في بناءِ الإيقاع وأدبيته مبينين ذلك من خلالِ تعدد وظائف الصوت وتنوع خصائصه واختلاف صفاته. أما في المبحثِ الثالثِ"التكرار والمحسنات البديعية"سنعالجُ التكرار من ناحيةٍ لغويةٍ من جهةِ تكرار الألفاظ والجمل، والتركيز على فاعليتها في بناءِ نظام الإيقاع، وسنوضحُ في الفقرةِ الثانيةِ وجود المحسن البديعي من عدمِهِ في أعمالِ الثبيتي الشعرية .

الفصل الأول

الإيقاع والشعرية

تـوطـئة

إنَّ مصطلحات النقد الأدبي الحديث شغلت حيزاً كبيراً من الاهتمام والدراسة، ذلك من زوايا كثيرة، لعَلَّ من أبرزِها توضيح تاريخ نشأة المصطلح والظرف الثقافي الذي نشأَ فيه هذا المصطلح، وتوضيح معنى هذا المصطلح ودلالاته التي يدلُّ عليها. سيبحثُ هذا الفصل ثلاثة مباحثٍ، نستجلي من خلالِها المصطلحات التالية:

- الشعرية.
- الإيقاع.
- شعرية الإيقاع.
-

المبحث الأول: الشعرية

إنَّ مصطلحَ الشعرية من المصطلحاتِ المشكلة التي درسَها النقدُ الحديث، وقد لقيَ عنايةً واسعةً من الباحثينِ، واستخدموه استخداماً واسعاً في كتاباتِهم. سنبحثُ في هذه الفقرةِ دلالةَ هذا المفهوم وسيرورته في القرنِ العشرين الذي تُعَدُّ بدايتِه المنطلق العلمي لمفهومِ الشعريةِ.

أشارَ هنريش بليث إلى هيمنةِ البلاغةِ والتفكير المنطقي على الشعريةِ حتى ما قبل ظهور العبقرية الرومانسية، والبحوث في الجمالياتِ في نهايةِ القرنِ التاسع عشر[1]، لتكونَ تلك المرحلة التي عاشَ في ظلِها علم الجمال، وأَنْتَجَتْ العبقرية الرومانسية السابقة لظهورِ الشعرية، بوصفهِ مصطلحاً حديثاً له أساساته ومنطلقاته المنهجية، أو نستطيعُ القولَ إنَّ تلك المرحلة مُمَهِّدَة لظهورِ الشعرية في

---

[1]- بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرق 1999 بيروت.

القرنِ العشرين[1]، لذا فإنَّ آن موريل يتحدثُ عن بدايةِ الشعرية بقولهِ: (لقد دشن الشكلانيون الروس النقد البنيوي في العشرينيات من القرن الماضي، وأصوله متجذرة في فلسفة الفن التي ظهرت في النصفِ الثاني من القرن التاسعِ عشر)[2]. وقد قدَّمَ مارك جيمينيز[3] العديد من النظرياتِ في حقلِ الجمالية التي سبَقَتْ مرحلة ظهور الشعرية ليبدأَ اشتغالَه بسؤالِ "ما الجمالية ؟ ".

ويعالجُ خوسيه ماريا بداية ظهور مصطلح الشعرية في القرنِ العشرين بقولهِ: (ويرى العلماء أن نقطة انطلاقها جاءت مع بدايات قرننا الحالي، والبعض يحدد ذلك أكثر بحركتي رد الفعل تجاه النزعة التاريخية: الأولى حركة المثالية اللغوية التي تمثل الأساس النظري للأسلوبية. والثانية هي البنائية أو ما قبل البنائية، التي تمثل أساس الشكلية الروسية، وبهذا نشأ هذا العلم الخاص باللغة الأدبية)[4]. لذلك فإنَّ مصطلحَ الشعرية بوصفهِ مصطلحاً علمياً انطلقَ على يدِ رومان جاكبسون، الذي التحقَ بجماعاتٍ كانت تدرسُ اللغةَ والأدبَ، مثل حلقة موسكو اللسانية، وجماعة دراسة اللغة الشعرية، والتي تُعْرَفُ باسمِ اوبوجاز، وقد تألَّفَ من هاتين الجماعتين الشكلية الروسية[5]، وأيضاً إسهاماته في حلقةِ براغ اللسانية. ويَرَى الناقد انريك اندرسون امبرت[6] أنَّ أهميةَ جاكبسون تكمنُ في كونهِ قدَّمَ نظريته في بلدانٍ متعددةٍ

---

[1]- را:طودوروف، تزفيطان: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2007 ، ص 35 – 43 .

[2]- موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2008 ، ص 76 .

[3]- جيمينيز، مارك: ما الجمالية ؟ ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2009 ، ص 11 .

[4]- ماريا، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية. ترجمة حامد أبو احمد. مكتبة غريب، ص 19 .

[5]- را: الدكتور فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة 1992 ، ص 45 .

[6]- را: امبرت، انريك اندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. الطاهر احمد مكي، دار العالم العربي، الطبعة الأولى 2010 ، ص 133

خارج روسيا، ولكنه يشيرُ إلى دورِ النقاد الشكليين الذين انطلقُوا في نقدِهم الشكلي من عام 1916 إلى عام 1931، من أمثالِ فكتور خيرمونسكي وفكتور شكلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس توما شيفسكي.

وقد بدأ رومان جاكبسون في الانطلاقِ إلى الشعريةِ من مبدأ لساني[1] وخصوصاً نظرية التواصل، حيث أنَّ للغةِ وظيفة أساسية تَكْمُنُ في إتاحةِ التواصل بين مستعمليها[2]، وحَدَّدَ جاكبسون عناصرَ الاتصالِ التي وضعَهَا على الشكلِ التالي[3]:

- سياق
- مرسِل ... رسالة ... مرسَل إليه
- قناة اتصال
- سنن

وكل عنصر من هذه العناصرِ له وظيفة، فالمُرسِل تُسمَّى وظيفتُه بالوظيفةِ الانفعاليةِ أو التعبيرية، وأما المرسل إليه فيؤدي إلى الوظيفةِ الافهاميةِ، وأما السياق فيعطينا الوظيفة المرجعية أو المعرفية، وأما قناةُ الاتصال فتمنحُنَا الوظيفة الانتباهية، وأما التوجهُ إلى السننِ أو الشفرة فهي الوظيفة اللسانية، فوظيفة الرسالة التي تمثلُ في مفهومِها النَّص والمكتوب والخطاب هي الوظيفة الشعرية. وقد قدَّمَ عمر اوكان[4] شرحاً لعناصرِ الاتصال عند رومان جاكبسون، مبيناً وظائفها

1- را: الدكتور رحماني، أحمد: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة القاهرة، الطبعة الأولى 2004، ص 55.

2- را: المتوكل، احمد : قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، منشورات ضفاف و دار الأمان الرباط و منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2013 ، ص 22 .

3- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى 1988 ، ص 24 .

4- را: اوكان، عمر: اللغة والخطاب، رؤية، الطبعة الأولى 2011 . ص 78

بالتفصيلِ، ومبيناً استفادته من علماءِ اللغة السابقين له، وموضحاً ما تفردَ به جاكبسون عند تقديمِ لنظريةِ التواصلِ. ويجدرُ بنا أنْ نذكرَ في هذا السياقِ أمرين:

الأمر الأول: المحاولات التي قامَ بها الدارسون في حقلِ النقد الأدبي، التي تقومُ على كشفِ جذور نظرية التواصل عند نقادِنَا القدماء[1] مثل حازم القرطاجني، وقد حاولَ الدكتور عبد الله الغذامي في كتابِهِ "**الخطيئة والتكفير** "[2] الكشف عن جذورِ عناصر الاتصال عند حازمِ القرطاجني.

الأمر الثاني: أسبقية دي سوسير[3] في تأسيسِهِ للسانياتِ الحديثة، حيث أنَّ البنيويين وخصوصاً منهم رومان جاكبسون[4]، اعتمدُوا على محاضراتِهِ في اللسانياتِ، والتي أُسِّسَتْ لبحثٍ جديدٍ ومختلفٍ في علمِ اللغة الحديث المنطلق العلمي والمنهجي لدراسةِ لغةَ الأدب[5].

فقد حُظِيَتْ محاضرات دي سوسير بترجماتٍ[6] متعددةٍ في عالمِنا العربي في القرنِ الماضي، لكن ظهور وتبلور المصطلحات كالبنيوية والشعرية والأدبية لم تظهر إلَّا في حلقةِ موسكو اللسانية، كما يَتَّجِهُ لذلك الدكتور إبراهيم خليل[7]، وبذلك

---

[1]- را: د. بني عام، عاصم محم أمين: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى 2005 ، ص 111 .

[2]- الدكتور الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة 2006 ، ص 18 .

[3]- را: غزي ، تامر: مجلة علامات شوال 1423 هـ، المجلد الثاني عشر، الجزء 46، النادي الأدبي بجدة، ص 471 .

[4]- ر: د. الرويلي ، ميجان و د. البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الخامسة 2007 ، ص 73 .

[5]- را: الدكتور المسدي، عبد السلام: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 2004 ، ص 73 .

[6]- را: د. المزيني، حمزة بن قبلان: مراجعات لسانية ،النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 1990 ، ص 87 – 116 .

[7]- را: خليل، إبراهيم: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف ، الطبعة الأولى 2010 ، ص 105 .

نتأكدُ أنَّ الشعريةَ الحديثة ظهَرَتْ من حقلِ الدراسات اللسانية كباقي المناهج النقدية النَّصية الحديثة، لتبحثَ في الخصائصِ التي تُحَدِّدُ أدبية الأدب، وتبحثَ في القوانينِ التي تجعلُ للأدبِ استقلالية عن باقي العلومِ الإنسانية الأخرى، أي أنَّ الأدبَ ليس موضوعاً لعلمِ الأدب، بل أنَّ موضوعَهُ[1] بحسبِ نظريتهم هو الأدبية، وهم[2] بذلك يركزُون على مجموعةِ العناصر النَّصية والعلاقات المتبادلة بينهما، وعلى الوظيفةِ التي تؤديها في مُجْمَلِ النَّص، لنستكشفَ من هذه النظريةِ التركيز على لغةِ النَّص[3]، وجميع مكوناته الداخلية التي من خلالِها يكونُ العمل أدبي.

وقد حَدَّدَ رولان بارت مصطلحَ الشعرية عند رومان جاكبسون في إجابةٍ عن تساؤلِ طرحَهُ لفهمِ هذا المصطلح. يقولُ بارت: (فالشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الاتصالِ اللغوي عملاً فنياً ؟ إنَّه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه "البلاغة "، وبذلك أتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده، وكذلك أؤكد حقيقة ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميعُ أشكالِ الأدب شعرا ونثرا)[4]. ويتضحُ مِمَّا ذكرَهُ رولان بارت أمران: أولهما سَمَّى العنصرَ النوعي البلاغةَ، الذي يجعلُ من الاتصالِ اللغوي عنصراً فنياً. وثانيهما أنَّ الشعريةَ هي مجموعة الخصائص اللغوية التي تُحَدِّدُ شعريةَ

---

[1]- موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي، ص 85 .

[2]- را: الرود ابتش و د. و. فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين، مجموعة أبحاث لنقاد غربيين قام بترجمتها وإعدادها الدكتور محمد العمري ، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية 2004 ، ص 27 .

[3]- را: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2003 ، ص 117 .

[4]- بارت، رولان: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة مقالات لنقاد غربيين قام بترجمتها ونقل إلى العربية سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي.الطبعة الأولى 1993 ، ص 54 .

الأشكال الأدبية، لذا يَرَى فرانسوا راسيتي[1] أنَّ الشعريةَ دائماً تُحيلُ على الأدبِ، ومِمَّا سبقَ نفهمُ أنَّ الشعريةَ هي البحث في الخصائصِ التي تُحَدِّدُ أدبيةَ الأدب.

وقد أشارَ تزفيتان تودوروف إلى أهميةِ اللسانياتِ بكونِهَا منطلقاً علمياً انطلقَ منه الشاعريون – نقاد اللسانيات – بقولِهِ: (لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشاعريين بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي[2])، فمن ذلك تصبحُ الشعرية كمفهوم علمي معتمدةً على اللسانياتِ الحديثة كأساسٍ تتكئُ عليه في تحليلِ النَّص الأدبي، ولتستمرَ الشعرية في ظِلِّ المناهج النقدية الحديثة[3]، ابتداءً من البنيويةِ وانتهاءً إلى نظرياتِ القراءةِ والتلقي[4].

وقد امتَدَّ مفهوم الشعرية[5] إلى كلِّ الفنونِ الأدبية، والفنون الجميلة، كشعرية الرواية وشعرية القصة وشعرية المسرحية وشعرية السينما وشعرية الرسم وشعرية النَّحْت وشعريات نصوص أخرى، لِيُشَكِّلَ هذا المفهوم تشعباً والتباساً من حيث تحديدِ المصطلح، ومن حيث امتدادِهِ إلى الفنونِ الأخرى غير الشعر. ولم تستقر الشعرية عند هذا فحسب، بل أضحَتْ الشعرية مجالاً واسعاً أنتجَ الكثير من الدراساتِ والنظريات، سواء في حقلِ الدراسات الغربية النقدية، أو الدراسات العربية، لكن الذي يجبُ أنْ ندركَهُ من خلالِ ما سبقَ أنَّ الشعرية بدأَتْ بدايتها

1- راسيتي، فرانسوا: فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2010 .

2- تودوروف، تزفيتان: كتاب الشعرية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1990 ، ص 27

3- انظر لتاوريريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث. الطبعة الأولى 2010.

4- را: هولب، روبرت: نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى 1994 ، ص 200 .

5- را: المناصرة، عز الدين: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2007 ، ص 7 .

العلمية من عناصرِ الاتصالِ، ليكونَ النَّص الأدبي ذا وظيفة اتصالية[1] تقومُ على عناصرِ الاتصالِ والوظائف الناتجة عنها، لذلك فإنَّ لنظريةِ التوصيل في النقدِ الأدبي، أو في حقلِ الدراسات اللسانية الحديثة فضلاً في بلورةِ مفاهيم الشعرية، وأسسها العلمية المعرفية التي انطلَقَتْ منها الشعرية، والتي هي في أساسِها وظيفة تعطينا إياها الرسالة بوصفهِ عنصراً من عناصرِ الاتصالِ الستة. يقولُ بيير جيرو: (إن ما يميز الوظيفة الشعرية للغة يكمن في هدف الرسالة وكينونتها، كما يكمن في التركيز عليها لصالحها)[2]. لا شك أنَّ التركيزَ على عنصرِ الرسالة وإبراز وظيفته بوصفِهِ عنصراً من عناصرِ الاتصالِ اللغويةِ، كانت الوظيفة الشعرية هي البداية التي حَدَّدَتْ تاريخ أولي لظهورِ الشعرية بوصفهِ مصطلحاً علمياً أساسه جاءَ من عناصرِ التواصلِ. ولا تنحصرُ نظريات التوصيل في النقدِ الأدبي فحسب، بل هي تَمتَدُّ إلى اللسانياتِ عامة، ونُدَلِّلُ على ذلك التأكيد قول بسام بركة في مقدمَتِهِ لكتابِ جورج مولينيه[3] "**الأسلوبية** "عن نظريةِ التوصيل عند رومان جاكبسون، بأنَّها هي أساس قامَ عليه معظم اللسانيات والنقد الأدبي والأسلوبية بالتحديدِ. ونستطيعُ التأكيد أنَّ منطلقَ الشعرية تاريخياً كان في بداياتِ القرنِ العشرين، وخصوصاً في حقلِ الدراسات اللسانية، وبالتحديدِ تحت نظرية التوصيل[4]، وبفضلِ التطور الذي شهدتهُ الدراسات اللسانية، نما هذا المصطلح وغيره من المعارفِ الأدبية واللغوية، لتصبحَ اللسانيات هي المنطلق الأساسي لاتجاهاتِ النقد الحديث، وخصوصاً تلك

---

[1]- را: حسام، تمام: اجتهادات لغوية، عالم الكتب، الطبعة الأولى 2007 ، ص 112.

[2]- جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة د. منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية 2008، ص 118 .

[3]- مولينيه، جورج: الأسلوبية، ترجمه وقدم له د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2006 ، ص 14.

[4]- را: الشجيري، سحر كاظم حمزة: نظرية التوصيل في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية ودار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الطبعة الأولى 2011 ، ص 17

التي اسْتَثْمَرَتْ لغةَ النَّص. وبهذا نستطيعُ القول إنَّ تبلورَ مصطلح الشعرية وغيره من المصطلحاتِ النقدية، استَمَدَّ وجوده من اللسانياتِ الحديثةِ[1].

وبعد توضيح التوقيت الزمني لانطلاقِ الشعرية بوصفِهِ مفهوماً علمياً يجبُ أنْ نُفَرِّقَ[2] بين الشعرية بوصفِها مصطلحاً علمياً، وتلك الشعرية التي ترتبطُ بالشعرِ بوصفِهِ جنساً أدبياً، لتكونَ الشعرية بوصفِها مفهوماً علمياً مفهوماً أعمَّ، يتَّسعُ لجميعِ الأجناسِ الأدبيةِ. ومِمَّا يترتبُ قوله أيضاً حول الشعرية التي هي تمثلُ الطريق العلمي لدراسةِ الأدب أنَّه يتَّحِدُ معها مصطلحات تدل عليها، مثل مصطلح الأدبية، لذا فإنَّ جورج مولينيه[3] يؤكدُ أنَّ لفظةَ "شعري "المُسْتَمِدَّةَ من وظيفةِ الرسالة تدلُّ على معنى المصطلح الذي استخدَمَهُ وهو الأدبي. ومن هذه المصطلحات التي جاءَتْ في الدراساتِ النقدية الأدبية الحديثة مصطلح نظرية الأدب الذي يَرَى رينيه ويلك وغيره من النقادِ في أمريكا وانجلترا أنَّها هي دراسة الأدب وفقاً لمعاييرِ علمية عقلية[4]. ومهما اخْتَلَفَتْ المسميات التي قدَّمَها النقاد الغربيون فإنَّها تُؤدِي إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ دراسةَ الأدب في القرنِ العشرين[5] تختلفُ عَمَّا قبله، حيث تفاوتت المعالجة النقدية للنَّص الأدبي، وأصبَحَتْ دراسته تنطلقُ من داخلِ النَّص، وتنبثقُ من القوانين النوعية التي تُشَكِّلُ إبداعيته.

---

[1]- را: جاريتي، ميشيل: النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين، ترجمة الدكتور محمد احمد طجو، إدارة النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود 2004، ص 81 .

[2]-را: لرتوما، بيار: مبادئ الأسلوبية العامة، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى 2011، ص 361

[3]- را: مولينيه، جورج: الأسلوبية، ترجمه وقدم له د. بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية 2006 ، ص 149 – 150 .

[4]- را: ويلك، رينيه، وارن، أوستن: نظرية الأدب، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ 1992، ص 24 .

[5]- را: ريان، امجد: مجلة علامات محرم 1424 هـ المجلد الثاني عشر الجزء 47، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 210 .

تُعَدُّ دراسات جون كوين من أبرزِ الدراساتِ التي أَوْلَتْ الشعرية اهتمامها بوصفِها دراسة للقوانينِ اللغوية والبلاغية. عَرَّف جون كوين الشعرية بأنَّها علم موضوعه الشعر[1]، فهو يُحَدِّدُ الموضوعَ وهو الشعر، وأما العلم فهو الخصائص النوعية، أو هي القوانين التي تبرزُ شعرية الشعر. وهذا التعريف يشيرُ لكل عمل يرتبطُ بموضوعِ هو الشعر، أو هو دراسة القوانين التي تُحَدِّدُ موضوعَ الشعر، كخطاب أدبي يستقلُّ عن بقيةِ الخطابات الأدبية، وهذه النظرية التي جاءَتْ ضمن سياق النظرية الأدبية الحديثة، تتميزُ عن باقي النظريات من زاويتين: أولاهما تسليط الضوء على الشعرِ بوصفِهِ موضوعاً، ثانيهما دراسة العناصر والقوانين النوعية التي من خلالِها تكونُ دراسة الخطاب الشعري دراسة علمية موضوعية.

ومن أهمَّ تلك العناصر النوعية التي عالجتها دراسات جون كوين التركيب اللغوي للشعرِ[2]. ومع هذا التميز فإنَّ هذه النظرية لم تخرج عن البنيويةِ الحديثة، بل عَدَّها الباحثون[3] في مناهج النقد الحديث نوعاً من أنواعِ البنيوية، لتُسَمَّى مع هذا التقسيم للبنيوياتِ البنيوية الشعرية، وأهمَّ أصحابها في النقدِ الغربي يوري لوتمان وجورج مولينيه وجوليا كرستيفا وجون كوين. ويعالجُ حميد لحمداني في كتابِهِ "**الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف** "، نظرية جون كوين الشعرية، ويَرَى أنَّه: (يحاول المواءمة بين التصور اللساني ونزوع الشعرية إلى معرفة القوانين العام للشعر)[4]. لذلك فقد أشارَ حميد لحمداني إلى توظيفِ جون

---

[1]- كوين، جون: بناء لغة الشعر. ترجمة الدكتور احمد درويش. مكتبة الزهراء القاهرة. ص 17 .

[2]- مولينيه، جورج: الأسلوبية، ترجمه وقدم له د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2006 ، ص 151 .

[3]- را: الدكتور حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الأولى 2010 ، ص 223

[4]- را: الدكتور لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، انفو، برانت، الطبعة الثانية 2012 ، ص 139 .

كوين إلى جميعِ الإمكانات الصوتية والدلالية، التي بفضلِها نستطيعُ نقد القصيدة، ليقررَ بذلك أنَّ جون كوين اتكأ في تحليلِهِ الشعر على تصورٍ شكلاني، ويوضحُ تمييزه بين الجمالية ذات الطابع الفلسفي، والجمالية القائمة على تحليلِ الوقائع النَّصية، أو تحليل العناصر النَّصية، ولنكتشفَ من خلالِ هذا التمييز، المنحى البنيوي الذي اخْتَطَّهُ جون كوين في تعاملِهِ مع الشعر، وإزاء تقديمه لنظريتِهِ في الشعريةِ. وقد أفادَتْ دراسات جون كوين من النظرياتِ النقدية الحديثة، ومن البلاغةِ القديمة وخصوصاً الانزياح[1] بوصفِهِ مفهوماً بلاغياً. ويذكرُ حسن ناظم[2] عند معالجتِهِ شعرية الانزياح عند جون كوهين إفادته من مفهومِ الانزياح في البلاغةِ القديمةِ، وانطلاقه منه كخطوة لتأسيسِ مفهوم جديدٍ للانزياحِ، وهو يؤكدُ الغموض الذي يكتنفُ مصطلح الانزياح عنده في مراحلٍ متقدمةٍ من معالجةِ انزياح القصيدة بشكلٍ عامٍ. وبعيداً عن الاستطرادِ في ماهيةِ المصطلحات، وتوضيح الفروقات الدقيقة بين الشعرية والأسلوبية[3] وشعرية الانزياح إلَّا أنَّ الذي يُعْنِينَا من هذه المصطلحاتِ هو مصطلح الشعرية، أو مصطلح الأدبية الذي من خلالِهِ نكشفُ عن مجموعِ القوانين والعناصر التي تصنعُ جمالية نصوص أدبية متعددة ومختلفة.

وقد أشارَ النقاد العرب المحدثون إلى المسارِ التاريخي لهذا المصطلح، عند ترجمتِهم لمصطلحِ (poetics) ونقله إلى العربيةِ، موضحين الإشكالات التي تَعْتَرِي هذا المصطلح عند تقديمِهِ. وقد تطرقَ لذلك الدكتور عبد السلام المسدي[4]،

---

[1]- بودوخة و مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011

[2]- را: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2003 ، ص 163.

[3]- را: الدكتور تاوريريت، بشير: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان دمشق 2010، ص 50.

[4]- المسدي، عبد السلام: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس 1994، ص87.

موضحاً ما آلت إليه الشعرية من تشابكٍ في دلالاتِ هذا المصطلح، سواء من ناحيةٍ تاريخيةٍ، أو من ناحيةٍ اشتقاقيةٍ لغويةٍ، أو من ناحيةٍ توليديةٍ مستحدثةٍ، ومِمَّا يَدُلُّ على ذلك الاختلافات المتعددة في التسمياتِ في ترجمةِ poetics، فقد جاءَتْ التسميات التي اقتَرَحَها النقاد والمترجمون متفاوتةً ومتباينةً. وقد وضَّحَ الدكتور صلاح فضل[1]، النمو المتزايد الذي شهدتهُ بحوث الشعرية في العقودِ المتأخرةِ من القرنِ العشرين، ويشيرُ إلى الأثرِ المباشرِ للدراسات اللغوية على بحوثِ الشعرية، لذا فهو يجعلُ الشعرية الحديثة منطلقةً من علومِ اللغة وخصوصاً الدراسات اللغوية التي بدأَتْ في القرنِ العشرين، وأيضاً تضافرُ المذاهب الأدبية المنبثقة عن التجربةِ الجماليةِ الحديثةِ، ليوردَ الدكتور صلاح فضل ما اتجهَ إليه النقاد بكونِ الشعرية الحديثة أُنْتِجَتْ في حقلِ الدراسات اللغوية. إنَّ الدكتور صلاح فضل، أنتجَ كثيراً من الدراساتِ حول الشعرية منطلقاً من النقدِ الحديث في تناولِهِ لأساليب الشعرية المعاصرة[2]، وفي تناولِهِ لشعريةِ الأنواعِ الأدبيةِ كشعرية السرد[3]، ليتبينَ أنَّ الشعريةَ الحديثة أُنْتِجَتْ من خلالِ المناهج النقدية الحديثة في القرنِ العشرين، أو تلك المناهج التي انْطَلَقَتْ من النَّصِ، واتكأَتْ في دراستِها على المنحى اللغوي في النَّصِ، كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية[4].

---

[1]- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار عالم المعرف مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتب 1996، ص 53.

[2]- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر التوزيع، تاريخ النشر 1998.

[3]- فضل، صلاح: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى 2002 .ص 11

[4]- را: الدكتور تاوريريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011، ص23 .

وقد استعرضَ[1] أمجد ريان الشعرية عند الدكتور صلاح فضل، وقد تناولَ تحليله لشعريةِ الخطاب الشعري العربي في جميعِ عصورِهِ، مبيناً انطلاق الدكتور صلاح فضل من الألسنية، والمناهج النقدية الحديثة وخصوصاً منها البنيوية، ليوضحَ بالوصفِ والتحليلِ دراسات الدكتور صلاح فضل حول الشعرية، معتمداً بذلك التحليل على أهمِّ كتابات الناقد حول شعرية الخطاب الشعري، وأيضاً انطلاقه في تحليلهِ من المناهجِ النقديةِ الحديثةِ، وهذا تجلى في كتاباته حول مناهج النقد الأدبي الحديث، فإنَّ كتاباته حول الشعرية والمصطلحات الموازية لها كالأدبية، كانت منطلقة من أُسُسٍ علميةٍ أدركَتْ كنه الشعرية، منذ انطلاقها على يدِ الشكلانية الروسية وخصوصاً رومان جاكبسون[2]. وهنا تكمنُ أهمية إنتاج الدكتور صلاح فضل حول الشعرية كمصطلح نقدي حديث ليقدِّمَهُ من مصادرِهِ للقارئِ العربي.

وقد تَنوَّعَتْ المقترحات حول مصطلح الشعرية في ظِلِّ تتابع الدراسات النقدية الحديثة، وعلى سبيلِ المثال ما اتجهَ له الدكتور عبد الله الغذامي في معالجتهِ لمفهومِ الشعريةِ، حيث انطلق من عناصرِ الاتصال عند رومان جاكبسون، ليعالجَ عناصر الاتصال معالجة نقدية، مركزاً على أهميةِ السياقِ في فهمِ النُّصوص، لذا فإنَّ عنصرَ السياق كعنصر اتصالي يؤدي إلى وظيفةٍ مرجعيةٍ أو معرفيةٍ له أهمية كبرى في تلقي الشعرية، وفي تلقي النُّصوص الأدبية، ويركزُ على نظريةِ البيان بكونها هي الموروث الذي تنطلقُ منه الشعرية عند تطبيقِهِ على شعرِ حمزة شحاتة[3]، ويشيرُ إلى التشابكِ الذي حدثَ بين الشعرية والأسلوبية والأدبية في تطورِ مفهوم الشعرية،

---

[1]- را: ريان، أمجد: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للنشر والتوزيع 2000 ،

[2]- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة 1992، ص 59 – 60

[3]- الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، ص 19 – 24.

ويعرضُ لأهمَّ ترجمات النقاد العرب لمصطلح (poetics)، ومن ثم يقترحُ مصطلحاً يريدُ أنْ يكونَ مُحَمَّلاً بنظريةِ البيان العربي، وفي نفسِ الوقت له حضوره في النقدِ الحديث، من حيث التعريف بالمصطلحِ وخلفياته الفكرية الحديثة. إذن فالشعرية عنده هي نظرية البيان العربي.

إنَّ مصطلحَ الشاعرية كما يقولُ الدكتور عبد الله الغذامي له حضوره في التراثِ النقدي العربي، ذلك سبب من الأسبابِ التي جعَلَتْ الدكتور عبد الله الغذامي يجعلُ الشاعرية مصطلحاً بديلاً عن الشعريةِ، وهذا تجلى عند قولِهِ: (لذا فإنني سأعطيها مصطلحا عربيا أقترحه لها بناء على ما ألمسه فيها من أبعاد توحي بمقابلها العربي، والصلة بين هذه الكلمة وبين المصدر (شعر) قوية جدا، مما يقترح إنشاء علاقة بينهما، وإذا لجأنا للتراث ليعيننا وجدنا فيه ما يغرينا بالاقتراب من هذا المصدر زيادة).[1] يتبينُ من خلالِ ما سبقَ أنَّه يقترحُ مصطلح الشاعرية بدلاً عن مصطلحِ الشعرية، وقد اعتمدَ مصطلح الشاعرية مستأنساً بورود هذا المفهوم عند النقادِ العرب القدماء كالفارابي وابن سينا والقرطاجني. كما يقترحُ الدكتور عبد الله الغذامي في موضعٍ آخر إضافة عنصر سابع لعناصرِ الاتصال الستة، وهو العنصر النسقي الذي تكونُ وظيفته النسقية، ويشيرُ إلى أنَّ النسقيةَ وظيفة تكونُ في الخطاباتِ غير الأدبية، مع ذلك فإنَّه لا ينفي وجود العنصر النسقي الذي يحملُ وظيفة نسقية كما يَرَى في الخطابِ الأدبي. يقولُ: (وليس من شك أن كافة أنماط الاتصال البشري تضمر دلالات نسقية تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر. والنصوص التي لا تسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية من دون أن ينتفي ذلك عن

---

[1]- المصدر السابق ص 21 .

النصوص الأدبية أيضا)[1]. ويركزُ الدكتور حسن البنا عزالدين في كتابهِ "**الشعرية والثقافة**[2]"على هذا المنحى الذي يجعلُ تلقي الشعرية مرتبطاً بالثقافةِ، ليطبقَ على الشعرِ القديمِ بالتحليلِ مُعتمداً على هذه النظرية التي ذكرَها الدكتور عبد الله الغذامي.

وقد عالجَ الدكتور يوسف وغليسي مصطلحَ الشعرية باعتبارِهِ مصطلحاً مُشْكِلاً في الخطابِ النقدي الحديث، ليتطرقَ لأهمِّ المصطلحات التي ظهرَتْ في النقدِ العربي الحديث والنقد الغربي الحديث، وقد تناولَ على سبيلِ المثال مصطلح الشعرية عند رومان جاكبسون وجيرار جينيت وتودوروف، لينتهيَ في معالجتهِ إلى نتيجةٍ مؤداها إلى التعددِ الموجود عند النقادِ في تقديمهم لمصطلحِ الشعرية، والى تداخلِ مصطلح الشعرية مع مصطلحات نقدية ومصطلحات بلاغية كالأدبية والإنشائية والأسلوبية والبلاغة الجديدة، وغيرها من الإشكالاتِ التي عرضَهَا الدكتور يوسف وغليسي في كتابِهِ "**إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد** "[3]. وتَمْتَدُّ هذه الإشكالات في إيجادِ مصطلح يوضحُ ماهية الشعرية عند النقادِ العربِ، ومن ذلك ما ذكره الدكتور عبد الحفيظ الهاشمي[4] متطرقاً لمجموعةٍ من النقادِ والمصطلحات التي اقترحُوها، ومنهم حسن ناظم الذي ابتدأَ في دراستهِ لمفاهيم الشعرية بوضعِ حَدٍّ للشعريةِ بقولهِ: (الشعرية بأنها هي القانون الذي يعرف

---

[1]- الغذامي، عبد الله محمد: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي. الطبعة الرابعة 2008 . ص 65.

[2]- را: عزالدين، حسن البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2003 . ص 26 .

[3]- وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2008 ، ص270 .

[4]- را : الهاشمي، عبد الحفيظ: مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث.الأردن، الطبعة الأولى 2009، ص 375

به الإبداع)[1]. فبذلك تكونُ الشعرية هي القانون الذي من خلالِه نستطيعُ تحديد ملامح العمل الإبداعي من خلالِ تلك القوانين، ليتناولَ مفهوم الشعرية من زوايا متعددةٍ وأنماطٍ مختلفةٍ، لعَلَّ من أبرزها دراسة الأصول والمظاهر، لمفهومِ الشعرية في التراثِ النقدي العربي، ليتناولَ أيضاً أهمَّ النظريات الحديثة التي جاءَتْ في سياقِ المناهج النقدية الادبية الحديثة منذ انطلاقها على يدِ الشكلانيين الروس. و لم تقتصر الدراسات حول الشعرية على هذا فحسب، بل امْتَدَّتْ إلى نظرياتِ القراءة والتلقي، والبحث عن أولويةِ المتلقي في الكشفِ عن جمالياتِ الخطاب الأدبي، ليكونَ بذلك المتلقي ايجابياً[2] وليس مقتصراً على الاستقبالِ فقط. وتجدرُ الإشارة هنا بأنَّ هناك باحثين عرب[3] استخدمُوا مصطلح الأدبية بديلاً عن مصطلحِ الشعرية، معللين هذا الاستخدام بوصفِ الأدبية أعمَّ من الشعريةِ، والتي ارتبطَت بالشعرِ؛ كجنس منذ القدم، وارْتَبَطَتْ بالمناهجِ اللسانية الحديثة. وهذا يوضحُ مدى التداخل والإشكالات التي امْتَدَّتْ إلى ترجمةِ المصطلح وتقديمه، فضلاً عن الدراساتِ التي تندرجُ تحته، والمؤسسة على هذه المصطلحات والمفاهيم التي تشهدُ ارتباكاً واختلاطاً مع بعضها البعض[4]، فهل مصطلح الشعرية والأدبية ونظرية الأدب والإنشائية تساوي القوانين التي من خلالِها نعرفُ الإبداع ؟ أم هناك فروقات بين تلك المصطلحات ؟ ولكن يجبُ القول أنَّ مصطلحَ الشعرية اكتسبَ ذيوعاً وانتشاراً في الدراساتِ النقدية العربية الحديثة، مِمَّا يمكننا من استخدامهِ والاعتماد عليهِ.

---

[1]- ناظم، حسن: مفاهيم شعرية، دراسة نقدية في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 2003، ص 21 .

[2]- را: د/ قاسم، عدنان حسين: لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2006 ، ص 189 .

[3]- را: بيكيس، احمد: الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث الأردن ، الطبعة الأولى 2010 ، ص 7 – 10 .

[4]- را: قريشي، خضر: مجلة علامات شوال 1423 هـ، المجلد الثاني عشر، الجزء 46، النادي الأدبي بجدة، ص 553 .

يقول محمد بنيس: (إن الشعر ونظريته على السواء، يندمجان في وضعية أوسع، هي وضعية النص الأدبي)[1]. إنَّه يوضحُ وضعية النَّص الأدبي في النقدِ الأدبي الحديث التي تستوعبُ الشعر ونظريته، ليدرسَ الشعرية وفقاً لهذا المبدأ، وهو دراسة النَّص الشعري دراسة تبحثُ في خصائصهِ النوعية التي اتَّسَمَ بها المتن.

إنَّ دراسةَ الأنواع الأدبية، وعلى وجهِ الخصوص الشعري، وخصائصه النوعية التي تُحَدِّدُ شعريته، كانت منطلقاً أساسياً وعملاً مركزياً لبحوث الشعرية واللسانيات، وكانت شعرية النَّص الشعري الحديث سبباً في إنتاجِ الكثيرِ من الرؤى والاتجاهات التي حاولَ دارسوها البحث في شعريةِ الشعر الحديث. وقد عالجَ الدكتور جمال الدين بن الشيخ في كتابهِ "**الشعرية العربية** "الشعر العربي قديماً وحديثاً، ليجعلَ النَّص الشعري جزءاً من تاريخٍ وثقافةٍ ومجتمعٍ، لينطلقَ في دراستهِ للآثارِ الشعرية من هذه المنطلقات وهذه الخلفيات[2]. ويذكرُ الدكتور محمد عبد المطلب[3] تردد مصطلح الشعرية ومدلولاته عند النقادِ والبلاغيين القدماء، ومهما كان وجود هذا المصطلح إلَّا أنَّ هناك فوارق بين الشعرية الحديثة التي وُجِدَتْ عند البنيويين وتلك الشعرية الموجودة قديماً وحتى وإنْ حاولنا الكشف عن خطوطِ تلاقٍ بين مصطلحي الشعرية القديمة والشعرية الجديدة وهو في موضعٍ آخر يجعلُ العملية الشعرية تقومُ على ثلاثةِ ركائزٍ وهي:

الركيزة الأولى: الخارج نصية التي من خلالِها يحدد الشاعر رؤاه للعالمِ.

---

[1]- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2001، ص 40 .

[2]- را: لابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد اوراغ. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية 2008 . ص 5 .

[3]- را: الدكتور عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 1995 ، ص 88 .

الركيزة الثانية: داخل النَّص وهي تلك الركيزة التي من خلالِها تتكَوَّنُ المعالجة من داخلِ النَّص، وانعكاس الأثر الخارجي على الداخلِ.

الركيزة الثالثة: الخارج نصي التي تُنْتَجْ فيها تشكيل وصياغة القصيدة[1].

ونختمُ هذا العرض بتعريفٍ لمصطلحِ الشعرية بأنَّه القوانين والخصائص النوعية التي تصنعُ أدبية الأدب وخصوصاً الشعر، هذا تجلى من خلالِ المناهج النقدية الحديثة، ابتداءً من الشكلانيين والبنيويين الذين جعلُوا الشعرية بحثاً في الخصائصِ النوعيةِ التي جعلُوا منها قوانينَ تُكَوِّن أدبية الأدب، وهذا يتجلى أيضاً من خلالِ البحث في شعرياتٍ متعددةٍ ومتنوعةٍ، تَمْتَدُّ إلى جميعِ الأنواعِ الأدبية التي ترتكزُ في الأساسِ على المنطلقِ العلمِي الذي يربطُ الشعرية بالخصائصِ التي تساهمُ في إنتاجِ الأدب. وقد بحثَ النقادُ في هذه الشعريات كشعرية الرواية وشعرية القصة وغيرها. ومن النماذجِ التي بحَثَتْ في شعريةِ التَّناص في الروايةِ منطلقةً من النظريةِ الحديثةِ الدكتورة سليمة عذاوري في كتابها[2] **"شعرية التناص"**، لتبحثَ في الخصائصِ النوعية التي تُحَدِّدُ أدبية التَّناص، وجماليات العلائق النَّصية في العملِ الروائي، لنستنتجَ أنَّ البحثَ في الشعريةِ الحديثةِ من حيث المصطلح العلمي الذي انطلقَ على يدِ الشكلانيين الروس، امْتَدَّ إلى جميعِ الفنونِ الأدبية والى البحثِ في الخصائصِ التي تُحَدِّدُ أدبية الأدب. ولابد أنْ نُفَرِّقَ بين الشعرية التي تبحثُ في أدبيةِ الأدبِ، وفي دراسةِ الخصائصِ التي تُحَدِّدُ كنه الإبداع، وتلك الشعرية التي موضوعها الشعر. فالشعرية التي تدرسُ خصائصَ الأدبِ، تدخلُ تحتها كل القوانين

---

[1]- را: عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر. دار العالم العربي. الطبعة الأولى يناير 2011 .ص 160 .

[2]- را: عذراوي، سليمة: شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع 2012، ص 186

التي من خلالها نستطيعُ اكتشاف جماليات الأدب وفنونه ومنها الشعر، ذلك بحسبِ ما اتَّضَحَ سابقاً.

وإذا بحثنا في الشعريةِ التي موضوعها الشعر، يتبينُ أنَّها غارقة في القدمِ إلى عصرِ أرسطو[1]، وهي تبحثُ في الشعرِ وخصائصه الفنية، لتكونَ بذلك الشعرية محددةً في هذا الاتجاهِ، وفي هذا الإطار بالتحديدِ. أما الشِّعرية الحديثة التي انْطَلَقَتْ في القرنِ العشرين، فقد انْطَوَتْ تحتها كل الفنون الأدبية ، ليكونَ معنى الشِّعرية هنا هو البحث في أدبيةِ الأدبِ. ولابد أنْ نؤكدَ أنَّ مصطلح الشِّعرية، المنطلق من مناهجِ النقد الأدبي الحديث، ابتداءً من الشكليةِ الروسية، هو مصطلح ذو خلفية معرفية، وله عمليات إجرائية ذات أساسٍ علمي، ليكونَ أعمَّ من مصطلحِ الشِّعرية المرتبطة بالشعرِ التي أفردَ لتاريخيتها الباحثون، مؤلفات درستها من حيث تحولاتها في آدابِ اللغات الإنسانية[2]، ومن حيث اصطلاحاتها المُسْتَمَدَّةَ من معارفٍ شتَّى، لنكتشفَ أنَّ الشِّعريةَ الحديثة تكتسبُ شمولية تنطوي تحتها كل الفنون الأدبية النصية خصوصاً، لنُعرِّف الشِّعرية أنَّها مجموعة الخصائص والقوانين التي تبني الإبداع الأدبي.

المبحث الثاني: الإيقـــاع

إنَّ دراسةَ الإيقاع الشعري قديماً ترتبطُ بثلاثةِ اتجاهات من التأليفِ وهي:

أولا: مؤلفات تناوَلَتْ العروض بما انتهى إليهِ الأخفش، ذلك بوصفِ البحور والقوافي وأجزائهما بمثل ما توصلَ إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي. ويبدو أنَّ تلك

---

[1]- را: السالمي، سمير: شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنش. الطبعة الأولى 2011 ص 19

[2]- را: عباس، إحسان: فن الشعر، دار صادر بيروت ودار الشروق عمان، الطبعة الأولى 1996، ص 15 .

الكتابات التي كانت لا تتجاوزُ الخليل بن أحمد الفراهيدي، تتشابه في الكثيرِ من مضامينها، وهناك تصنيفات اختَصَّتْ وتفَرَّدَتْ بالقوافي دون العروض، من حيث أسمائها وأوصافها وسماتها وما يتعلقُ بها. والتساؤل الذي يفرضُ وجوده في هذا السياقِ، هل كُتُب الضرورات الشعرية ترتبطُ بدراسةِ التعالقِ بين التركيب النحوي، ومدى سيطرة العروض وصرامته على التركيبِ النحوي ؟ وما السبب الذي جعلَ لكتبِ الضرورات استقلالية عن كتبِ العروضِ المؤلفة قديماً[1]؟ وكيف عمدَ النحويون[2] إلى دراسةِ التعالق بين النحو والعروض، دراسة تكشفُ عن مدى التعالق بين الإيقاع والنحو، وخصوصاً في جانبِ الزحاف والعلل وإيجاد تعليلات، تكشفُ عن أسبابِ تجاوز الشُّعراء عند إنشاءِ إيقاع القصيدة ؟ ليكوِّن بذلك الإيقاع الشعري عالمه الخاص، الذي بفضلِهِ يصبحُ التحكم ببنيةِ النَّص الشعري اللغوية من جهةِ الحذف والزيادة، ذلك كله يُسْهِمُ في صناعةِ التنظيم الإيقاعي، وخصوصاً في القصيدةِ العموديةِ.

ثانيا: تأليفات البلاغيين والنقاد، التي تناوَلَتْ عروض الشعر وإيقاعه من جانبٍ، وتناوَلَتْ نظم الكلام من جانبٍ ثان، ومدى تحقق أثره في الشعرِ العربي.

إنَّ هذه الكتابات التي تناوَلَتْ أوزان الشعر العربي، تختلفُ مع دراسات العروضيين، من حيث إيجاد الترابط، الذي تُحْدِثُهُ الأوزانُ مع المعاني، أو أثر القوافي في معنى البيت وتواؤم الألفاظ مع الأوزان والمعاني. لعل من أهمِّ النماذج البلاغية النقدية المكتوبة قديماً، التي درَسَتْ أوزانَ الشعر في بعضِ جزئياتها وفق هذا السياق،

---

[1]- را: كتاب ضرورة الشعر للسيرافي، أبي سعيد: تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الأولى 1985.

[2]- را: مشبال، محمد: البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي، نموذج ابن جني، إفريقيا الشرق 2007، ص 183 .

كتاب قدامة بن جعفر "**نقد الشعر**[1] "، وعند قراءةِ ملامح إيقاع الشعر في كتبِ البلاغة، وخصوصاً من المتأخرين حازم القرطاجني وكتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**[2] "، تحت عنوان (معلم دال على طرق العلم بمجاري الأوزان وأبنيتها وضروب تركيباتها ووضعها). وقد تناولَ حازم بحور الشعر معتمداً على وصفِها وما تستقر في النفوسِ ... الخ. ودراسة حازم لأوزانِ الشعر كانت ذات عمقٍ، من حيث تناول تلك الأوزان ومناقشتها، لتكونَ دراسة حازم من أهمِّ الدراسات القديمة، حول أوزان الشعر التي ضَمَّنَها كتاب من كتبِ البلاغةِ.

ثالثا: تأليفات الفلاسفة التي ربطَتْ بين إيقاع الشعر والموسيقى، وما تُحْدِثُهُ من لذةٍ في أعماقِ النفسِ البشريةِ، ومن أهمِ تلك التأليفات كتاب أبو نصر الفارابي "**الموسيقى الكبير**[3] ".

وبعد هذا العرض لأهمَّ أنواع التأليفات قديماً، نكتشفُ أنَّ النوعَ الأول كان مشغولاً في توضيحِ مفهوم العروض، ولم يُقَدِّم نظرية في الإيقاعِ تَبْرُزُ كما هو شأن النوع الثاني عند البلاغيين، والنوع الثالث عند الفلاسفةِ الذين وُجِدَ عندهم مصطلح الإيقاع وجوداً حقيقياً، له محدداته ومعالمه التي تتجلى من خلالِ المبحثِ.

يعرِّف الكندي الإيقاع بأنَّه: (فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة)[4]. يتبينُ في تعريفِ الكندي للإيقاع أنَّ هذا التعريف عام غير مُخْتَصٍّ

---

[1]- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة.

[2]- القرطاجني،حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، الطبعة الثالثة 1986 ص 226.

[3]- الفارابي، أبو نصر: الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة،

[4]- الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبو ريده، مطبعة حسان، دار الفكر العربي، مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الثانية ص 117 .

بإيقاعِ الشعرِ، لِيُثْبِتَ أنَّ الإيقاعَ فعل يُقَسَّم بفواصلٍ زمنيةٍ تقتضي المناسبة و المشابهة بين تلك الفواصل.

يذكرُ أبو نصر الفارابي في كتابهِ "**الموسيقى الكبير**": (والألحان بمترلة القصيدة والشعر فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان فإن التي منها تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمترلة البيت من القصيدة والتي مترلتها من الألحان مترلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تتخيل كأنها ممتدة). إذا أَمْعَنّا النظر في مقولةِ الفارابي نلاحظُ أنّه جعلَ القصيدةَ بمثابةِ الألحانِ، وذهبَ إلى أبعد من ذلك، موجداً التواؤم الذي يحدثُ عنده بين أجزاء اللحن وبين أجزاء القصيدة، فما يأتلفُ منه البيت الشعري من حروفٍ وأسبابٍ وأوتادٍ، ينطبقُ على ما يأتلفُ منه اللحن في تقسيماتِهِ التي ذكرَها، ليتبينَ أنَّ الفارابي جعلَ الأجزاء التي تلتئمُ بها الألحان مقايساً تلك الأجزاء على أجزاءِ القصيدةِ، ليبحثَ من خلالِ الالتئام والائتلاف، المكونات التي تُسَاهِمُ في صناعةِ الموسيقى والألحان، ومقابلتها بالمكوناتِ التي تصنعُ القصيدةَ، من حيث التلاؤم والائتلاف والنغم.

إنَّ تحديدَ فهم الإيقاع عند القدماءِ كما تبينَ من خلالِ ما ذكرَهُ الفارابي سابقاً، يأخذُ وضعاً غنائياً موسيقياً. و لم يتوقف الفارابي عند هذا فحسب، بل أعطى الموسيقى والإيقاع بعداً أكثر، حيث ربطَها بصناعةِ المنطقِ، فهو يقولُ: (وقد يتبين إذا أمعنا في القول، أنها تشارك أصحاب علم اللغة، من أهل كل لسان وصناعة البلاغة وصناعة الشعر، اللتين هما جزءان من صناعة المنطق في أشياء كثيرة. وقد يتبين أنها جزء من علم التعاليم، إذ كانت إنما تنظر في النغم وفي لواحقها من حيث يلحقها التقدير، وذلك على الجهة التي بها صارت صناعة

الأوزان).[1] إنَّ الفارابي يربطُ صناعةَ الأوزان وصناعة النغم بصناعةِ المنطقِ، وهذا مذهبٌ في فهمِ الفلاسفة[2] للعلومِ الإنسانية والفنون الأدبية، من جهةِ ربطها بالمنطقِ من حيث الصناعة ومن حيث التقسيم، ووضع الحدود. ويبدو أنَّ ذلك الربط الحاصل بين صناعة المنطق وصناعة الأوزان، يُوجِدُ قاسمٌ مشتركٌ بين العلوم من حيث التقسيم والتحديد، وهذا تجلى عند الفلاسفةِ في نقدِهم للشعرِ وفي تأليفِهم حول الموسيقى، ليحدثَ امتداداً بين الفنون الأدبية والمعارف، من زاويةِ ارتباطها بصناعةِ المنطقِ عندهم بمثلِ ما ذكرَهُ أبو نصر الفارابي.

ويُعَرِّف ابن سينا الوزن بقولِهِ: (إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر)[3]. إنَّ تعريفَ ابن سينا، يفسرَ الإيقاعَ الشعري عنده ويبين أنَّه ثمة إيقاع للغةِ، يتمثلُ في الأقوال الإيقاعية، وهذا يدلُّ على أنَّ ابن سينا قد جعلَ الإيقاعَ، من ضمنِ التنظيم اللغوي، الذي يتطلبُ تساوياً في المقاديرِ، وهو يؤكدُ على أنَّ للغةِ عدداً إيقاعياً، يتألفُ من أقوالٍ إيقاعية يظهرُ في تعريفهِ. ونلاحظُ في تعريفِ ابن سينا، وجود مصطلحات أكثر دقةً مثل المؤلَف والتساوي والعدد الإيقاعي، والتنظيم والأقوال الإيقاعية، ويتبينُ أيضاً أنَّ ابن سينا يَتَّحِدُ في فهمِهِ للإيقاعِ مع الأقوال السابقة، من جهةِ مضامينها وإنْ كان هو أكثر دقةً في تعريفهِ للوزنِ الذي ربطَهُ بالكلامِ المخيلِ.

---

[1]- الفارابي، أبو نصر: الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ص 173.

[2]- را: الدكتور عفيفي، زينب: فلسفة اللغة عند الفارابي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 1997. ص 113 .

[3]- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: كتاب الشفاء، المنطق – 9 – الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966 ص 23.

يُعَلِّقُ جابر عصفور على كلامِ ابن سينا بقولِهِ: (والتركيز على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته، كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكونة له).[1]
لا شكَّ أنَّ التركيزَ على عنصرِ الزمن، والتركيز على المدى الزمني للبيتِ الشعري، أو الجمل الإيقاعية، هو أساسٌ من الأسسِ التي يقومُ عليها إيقاع الشعر قديماً وحديثاً، وهذا الأساس لا ينفَكُّ عن حركةِ اللغةِ، بل يتمخضُ هذا الزمن عن النشاطِ اللغوِي داخل الجمل، ابتداءً من الوحداتِ الصوتية الصغرى، وانتهاءً بالجملِ النحوية والجمل الإيقاعية، وهذا لا يمنعُ أنَّ عنصرَ الزمن مكونٌ من ضمنِ مكونات عديدةٍ تكوِّنُ حركة الإيقاع ونظامه.

ويُعَلِّقُ الدكتور أحمد حيزم على تعريفِ ابن سينا للوزنِ بقولهِ: (ولا يخفى ما في هذا القول من نزوع إلى الكونية مع الإقرار بالاختلاف في مجالها إلا أن الذي يعنينا إنما هو كون الوزن عامل التأليف في المادة القولية وهذا التأليف عددي زماني التكوين يتأسس على المراوحة في توزيع النسب المتساوية، وقد حكمت هذه المفاهيم النص النقدي القديم عند العرب).[2] إنَّ الوصفَ السابق، قد اعتمدَ فيه الناقد في نهايتِه، على إعطاءِ حكم تَسَيُّدَ النَّص النقدي القديم بحسبِ ما يذكرُ، وهذا الحكم ينبعُ من استقراءٍ كاملٍ للنُّصوصِ النقدية القديمة، ذلك عند توضيحهِ للفهمِ الذي سيطرَ على النَّصِ النقدي القديم، الذي يقيسُ الإيقاع الشعري على الإيقاعِ الموسيقِي، وهذا تجلى من خلالِ مقولات الفلاسفة والبلاغيين، الذين ذهبوا بمقايسةِ الإيقاعين، لإحداثِ اتفاق في التقسيمات والتحديدات الاصطلاحية والمفهومية،

---

[1]- عصفور، جابر: النقد الأدبي، الجزء الأول، .مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي، دار الكتاب المصري القاهرة ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2003 . ص 293.

[2]- حيزم، احمد: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2010، ص 172.

ويؤكدُ ذلك تعريفاتهم للإيقاعِ الشعري، الذي يتداخلُ في ثناياه مع تعريف إيقاع الموسيقى وجزئياته، وهذا الكلام السابق، يدلُّ على أنَّ فهمَ الفلاسفة المسلمين، يختلفُ عن ما جاءَ في كتبِ العروضِ في القرنِ الثاني والثالث الهجري، حيث نستطيعُ القول، إنَّ النَّص النقدي القديم ثابتٌ ومستقرٌ في فهمِ الإيقاع الشعري، من حيث إلصاقه بإيقاعِ الموسيقى، وإلصاقه بالغناءِ والتَّرَنُّم.

وبالنظرِ إلى تعريفات الإيقاع عند الفلاسفةِ، نجدُ أنَّ هناك تعريفاً لابن سينا يختلفُ عن التعريفات المذكورة سابقاً، ذلك بقولِهِ: (الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغَّمة كان الإيقاع لحنيا وإن اتفق أن كانت النقرات مُحْدِثَة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا)[1]. إنَّ تعريفَ ابن سينا هنا للإيقاعِ يقضي بأنَّ التقسيمَ الزمني المقدر يُوَلِّدُ إيقاعاً سواء كان في الشعرِ أو في اللَّحنِ، أي أنَّ الزمنَ هو العنصر الأساسي الذي من خلالهِ تحدثُ حركة الإيقاع سواء كان الإيقاع إيقاع شعر، أو إيقاع موسيقى، وهذا يؤكدُ ما وضحْنَا سابقاً من ارتباطِ الإيقاعين عند وضعِ الحدود، وإيجاد الملامح عند فلاسفةِ المسلمين.

وقد وقفَ الدكتور علوي الهاشمي عند تعريفِ ابن سينا للإيقاعِ وهو يؤكدُ في سياقِ دراسته تعريف ابن سينا، أنَّه أوَّل من أطلقَ لفظة إيقاع على الشعرِ عند العربِ فيما يبدو، ومن ثمة يذكرُ أنَّ هذا التعريف يتصفُ بأمرينِ هما: الأوَّل يتمثلُ في تمييزِ ابن سينا بين الإيقاع اللَّحْني والإيقاع الشعري، على الرغمِ من اشتراكِ الإيقاعين في أصلٍ واحدٍ هو (النقرات). والأمر الثاني يتمثلُ في تعريفِ الإيقاعِ لا باعتبارِهِ (نقرات) فحسب لحنية كانت أو شعرية، بل باعتبارِ العلاقة

---

[1]- بن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: الشفاء- الرياضيات -3- جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة 1956، ص 81.

الزمانية التي تحكمُ تلك النقرات وتتحكمُ في المسافاتِ الفاصلةِ في ما بينها، وهو ما أُطْلِقَ عليه التعريف (تقدير ما لزمان النقرات).[1] إنَّ الكلامَ السابق يوجِد فيه الكاتب المشتركات والعلاقات التي تربطُ بين الإيقاعين، إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى. وقد ركَّزَ في محاولةِ ربطه بين الإيقاعين على الاشتراكِ في المدى الزمني والتساوي الذي ينتجُ عن تكرارِ النقراتِ. كما يذكرُ علوي الهاشمي في موضعٍ آخر حول التعريف السابق بقولهِ: (وهو نص يتراح فيه مفهوم الإيقاع من مجالِ الموسيقى إلى مجالِ الشعرِ انزياحاً علمياً ومعرفيا دقيقا وليس مجازيا).[2] يدلُّ الحكم السابق من خلالِ ما ذكرَهُ الكاتب على أنَّ انتقالَ إيقاع الموسيقى ومصطلحه إلى الشعرِ، أسسَ لإيقاعِ الشعر من حيث المصطلح والمفهوم، هل ذلك التأسيس هو نتاج مقايسة الإيقاعين لبعضهما في التراثِ الشعري والتراث الموسيقي ؟

ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ الإيقاع الشعري قديماً يرتبطُ بالموسيقى والإنشاد والغناء، إنَّ ذلك الارتباط تجلى في تنظيرِ القدماء للإيقاع وتجلى أيضاً في محاولاتِهم التطبيقية التي تقيسُ أجزاءَ الأوزان الشعرية على الأوزانِ الموسيقية. لكن الدكتورة فاطمة الوهيبي تُحَدِّدُ مساراً أعمق من هذا الوصفِ وتقولُ: (تبدو العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة سطحية، إذا كان المراد من الموسيقى مجرد الوزن والإيقاع الشعري، ولكن العلاقة تبدو أعمق كلما استنبطنا التجارب الممتعة التي استمعنا فيها للإنشاد الشعري، حيث الصوت البشري يضيف مُتْعَة بموسيقاه، وتبدو العلاقة أوثق كلما أضيفت إلى موسيقى الشعر وموسيقى الصوت، الموسيقى واللحن المنبعثان من آلة موسيقية مصاحبة).[3] إنَّ الكلامَ السابق هو عبارة عن

---

[1]- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2006، ص 143.

[2]- المصدر السابق ص 145.

[3]- الوهيبي، فاطمة: كتاب دراسات في الشعر السعودي، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2005 ص 36.

استنتاجِ حصلَ بعد استقراء الناقدة مقولات القدماء كإخوان الصفا وأبي نصر الفارابي. إنَّ الدكتورة فاطمة الوهيبي في سياقِ كلامها السابق تبحثُ في العلاقةِ التي ربطَتْ بين الشعر والموسيقى عند البحثِ في الإيقاعِ، تلك العلاقة الموجودة في العمقِ التاريخي والموجودة في مباحثِ الفلسفة القديمة، تلك العلاقة التي تُوجِدُ ترابطاً بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى، لتستنتجَ ذلك من خلالِ مقولات القدماء حول الشعر والموسيقى. ليتبينَ أنَّ فاطمة الوهيبي تريدُ البحث في الإيقاعِ الذي يتكرُهُ الإلقاء وهو إيقاع لا وزني، ولما كان القدماءُ لا يقفون عند إيقاعاتِ الإلقاء، فهم مشغولون بالوزنِ، وهذا يرجعُ لفهمها للمعنى الحديث للإيقاعِ الذي يمتازُ بأنَّه أوسع من الوزنِ.

ويتجهُ عبد اللطيف الوراري[1] إلى مثلِ هذا الاتجاه جاعلاً الإنشاد والغناء من الأمورِ التي تمنحُ الإيقاع فضيلةً، وتمنحُ الإيقاع سلامة من عدمِ إنشاد الشعر، لكنه يختلفُ بكونِه جعلَ العروض نظرية مستقلة بحَدِّ ذاتها في الإيقاعِ، وهذا التمييز بين إيقاع الشعر المغنى، وإيقاع الشعر غير المغني وإبراز عنصر الانسجام[2] بين الإيقاعين سمات التفت لها النقاد القدماء كما ذُكِر سابقاً. وإذا أَمْعَنَّا النظرَ في آراء الرواد في النقدِ الأدبي العربي الحديث، نجدُ أنَّهم في تفسيرِهم للتغيراتِ التي حدَثَتْ على إيقاعِ الشعرِ في عصرِ بني أمية، وخصوصاً في البيئةِ الحجازية إلى أثرِ الغناءِ والموسيقى، ذلك الأثر الذي أحدثَ تغييراً في بنيةِ الأوزانِ الإيقاعية، وقد حدثَ هذا الأثر كما يَرَى الدكتور شوقي ضيف جراء ما أحدَثَهُ الغناء على الإنتاجِ

---

[1]- الوراري، عبد اللطيف: نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2011، ص 87 .

[2]- را: د. العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية 2010 ، ص 59 .

الشعري في تلك المرحلة[1]. ويذهبُ الدكتور منير سلطان[2] إلى أبعدِ من ذلك حيث يجعلُ إيقاع الموسيقى هو الأصل، وإيقاع الشعر بمكوناتِه العروضية وغير العروضية هو إيقاع فرع عن الأصلِ، وهذا تنفيه الفروق الكثيرة المتجلية في خصائصِ الإيقاعين، وتنفيه الإيقاعات المتنوعة والمختلفة، التي ظهَرَتْ من خلالِ الدراسات النقدية التي تبحثُ في علمِ الإيقاعِ.

يبدُو أنَّ قياسَ الإيقاعِ الشعري على الإيقاعِ الموسيقي قياسٌ لا يَتَّسِمُ بالدقةِ، ذلك من جهةِ النظر إلى مكوناتِ الإيقاعين، فإيقاع الشعر له معايير صوتية لا تُوجَدُ في الإيقاعِ الموسيقي، الذي هو عبارة عن ترديدِ أصواتِ آلاتٍ معينةٍ في مدى زمني، وهو فنٌ يستقِلُّ بذاتِهِ عن باقي الفنون، حيث يوجدُ مصطلحات وتقاليد خاصة به، وخصوصاً ما ذكرَهُ الدكتور شوقي ضيف عن استقلالِ الغناءِ بمصطلحاته وتقاليده في الشعرِ العربي في عصرِ بني أمية[3]. إنَّ ذلك القياس الذي كان سائداً في الثقافاتِ الأدبية القديمة قياس غير صحيح، لأنَّ الفروقَ بين الإيقاعين فروقٌ عميقةٌ. وبالنظرِ إلى إيقاعِ الشعرِ فإنَّه يتأسسُ على انتظامِ لمكوناتِ تنطلقُ من الذاتِ الشاعرة، ولهذه المكونات أبعادٌ مختلفةٌ سواء كانت صوتية بتكرارِ وانتظامِ بالصوائتِ والصوامتِ، أو كانت خطية مرسومة، وهذه الأصوات التي بمجموعها تُنتِجُ دلالةً لها مخارجٌ وصفاتٌ تميزُ كل وحدةٍ صوتيةٍ (فونيم) عن وحدةٍ صوتيةٍ أخرى، أو للحروفِ المؤسسة لتلك الألفاظ المكونة للجملِ الدالة على معنى. ولا تغيبُ الذات المتلقية لإيقاعِ الشعر، بل يحدثُ التفاعل من خلالِ الذات المتلقية مع

---

[1]- را: ضيف، شوقي: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف الطبعة الثانية، ص 53 .

[2]- را: الدكتور سلطان، منير: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي الجملة والخصائص، منشاة المعارف بالإسكندرية، ص 171.

[3]- را: الدكتور ضيف، شوقي: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف القاهرة، الطبعة الرابعة، ص 51 .

الذات الشاعرة، في استيعابِ الإيقاع الشعري والدلالات المنبثقة عن مجموعِ تلك العبارات التي تُساهِمُ في بنائِه وحركتِه، حيث تكونُ الذات المتلقية في حالةِ تلقي للإيقاعِ تتذوقُ من خلالِه الأدوار الإيقاعية، وتصلُ إلى فهمِ دلالات تلك الإيقاعات الشعرية. فلذلك إنَّ إيقاعَ الشعر يرتبطُ بأسسٍ لغويةٍ وأسسٍ نفسيةٍ ترتبطُ بأعماقِ الإنسان بعيداً عن إيقاعِ الموسيقى، الذي يرتبطُ بالآلة الموسيقية وأصواتها التي تترَدَّدُ وتنتظمُ. ويجبُ أنْ نشيرَ في هذا السياقِ ما ذكرَهُ أبو حيان التوحيدي، في كتابِهِ "**المقابسات** "[1]، من قصةِ أبي سليمان المنطقي التي تكشفُ عن مدى التغني بالشعرِ ومصاحبة الآلة الموسيقية له في ذلك العصرِ الذي كان عصر الفلاسفة، ليصلَ بذلك إلى أهميةِ الصناعةِ في الألحانِ والغناءِ والشعرِ، وهذا يدُلُّ على أنَّ مقايسةَ الفلاسفة المسلمين للإيقاعين ناتجة عن الحالةِ التي شهِدَتْ تغنياً بالشعرِ العربي، لكن مع تطور الدراسات الحديثة في اللغويات واختلاف مناهجها، وطرق معالجتها، نكتشفُ أنَّ محاولةَ إيجاد توازٍ بين الإيقاعين يرفضُهُ الأصلُ الذي يقومُ عليه كل إيقاع، ويمنعُهُ المنبعُ الذي ينبعُ منه كل إيقاع. لذلك فإنَّ الدكتور شوقي ضيف[2] يتجهُ في تحليلِه لنظريةِ المحاكاةِ وخصوصاً في الموسيقى، بكونِ أنَّها محاكاة لِمَا في الطبيعةِ أنَّها ليست بالضرورةِ أنْ تكونَ كذلك، بل للشاعرِ والفنان قدرة على أنْ يُنْتِجَ عملاً أدبياً مستقلاً خالصاً من ناحيةِ التصوير ومن ناحيةِ الموسيقى. ويذكرُ الدكتور جابر عصفور[3] أنَّ الفلاسفةَ المسلمين ردوا إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى إلى نبعٍ واحدٍ وهو الانفعال. ويبدُوا أنَّ الانفعالَ وحده ليس كافياً لإيجادِ مقايسة بين الإيقاعين في ظِلِّ التطور الذي نشهدُهُ في دراسةِ اللغةِ وأدبيتها في

---

[1]- را: التوحيدي، ابو حيان: المقابسات، تحقيق وشرح حسن السندوبي، دار الكتاب الإسلامي القاهرة، الطبعة الثانية 1992 ، ص 163 .
[2]- ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة التاسعة، ص 89 .
[3]- را: عصفور، جابر: النقد الأدبي مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 294 .

النقدِ الأدبي الحديث، ومن هذا يتبينُ أنَّ الإيقاعَ حركة منشؤها صناعة الشاعر لإيقاعاته، واستقلال هذا الإيقاع عن بقيةِ الإيقاعات للفنونِ الأخرى.

والإيقاعاتُ مع تقدم المعرفة وكثرة الفنون، امْتَدَّتْ إلى فنونٍ وعلومٍ مختلفةٍ، ليأخذَ كل إيقاع بُعداً وأسساً وأنماطاً تختلفُ عن الإيقاعاتِ الأخرى. وحينما يحاولُ الدارسون ربط إيقاع الموسيقى بإيقاعِ الشعر، يعتمدُون على مجموعةٍ من المشتركاتِ والعلاقاتِ بين الإيقاعين، لكن هذه العلاقات والمشتركات والروابط التي يرون أنّها أساسٌ للمقايسةِ بين الإيقاعين هي جوهر كل إيقاع له فعل وحركة وانتظام في مدى زمني، بل هي أصولٌ يتكئُ عليها كل إيقاع له خط سير زمني، وخصوصاً الإيقاعات المسموعة. إنَّ الاعتراضَ على قياسِ إيقاع الشعر على إيقاعِ الموسيقى، لا يعني أنَّ التغني بالشعرِ يجعلُ إيقاعه موازياً لإيقاعِ الموسيقى. فالتغني بالشعرِ مصدره الإنسان الكائن الحي الذي تنبعثُ منه حركة الإيقاع للشعرِ، ولا يُعْني أنَّ مصاحبة صوت الإنسان أصوات الآلات الموسيقية، وأصوات الإيقاعات لا يُضْفِي جمالاً على إيقاعِ الشعر المغنى، لكن البحث في إيقاعِ الشعر يَقتَضِي الكشف عن أسرارِهِ اللغوية، وخصائص بنائه وفاعلية تلك الأدوار في إنتاجِ الدلالة والشعرية.

إنَّ إيقاعَ الشعر أكثرُ تعقيداً فهو يختلفُ من لغةٍ إلى لغةٍ، بل يختلفُ من تجربةٍ شعريةٍ إلى تجربةٍ شعريةٍ أخرى، من حيث الإيقاعات الداخلية وموسيقى التراكيب والألفاظ. ومن ذلك ما قدمَهُ الدكتور محمد عوني عبد الرءوف من مقارنات للإيقاعِ الشعري في اللغاتِ الساميةِ[1]، من حيث اعتماد بعض اللغات السامية على الإيقاعِ الكمي، كإيقاعِ الشعر العربي، واعتماد بعض اللغات السامية على الإيقاعِ النبري، الذي ينتجُ من خلالِ الضغط والارتكاز على المقطعِ الصوتي.

1- را:عبد الرءوف، محمد عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الثانية 2005، ص 27 – 65

وأيضاً يقدمُ دراسة لصوتِ القافية في نفسِ الاتجاه[1]، ليبحثَ عن الفوارقِ بين التكوينات الصوتية المؤسسة لكل إيقاع شعري، واختلافها عن اللغةِ الثانيةِ. ليتبينَ أنَّ هناك فروقاً بين إيقاعات الشعر في اللغاتِ الإنسانية، وقياساً على ذلك، فإنَّ إيقاعَ الشعر يتغايرُ عن الإيقاعِ الموسيقى.

وإذا أمعَنَّا النظرَ في كتاباتِ البلاغيين والنقاد، وخصوصاً في القرنِ الرابع الهجري، نجدُ أنَّها تتوازَى مع كتابات الفلاسفة من إيجادِ موازاة بين إيقاع الشعر، وإيقاع الموسيقى عند حديثهم عن الشعرِ كصناعة[2]. ومن الآراءِ التي سنُوردُهَا في هذا السياق، ما اتجهَ إليه أبو هلال العسكري عند ذكرِهِ ميزات الشعر، ومِمَّا ذكر حُسنه في الإنشاد، وأيضاً في التلحينِ، يقولُ: (ومِمَّا يفضلُ به الشعر أنَّ الألحان – التي هي أهنأ اللَّذات – إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها إلَّا على كل منظومٍ من الشعرِ، فهو لها بمترلةِ المادة القابلة لصورها الشريفة)[3]. إنَّ الكلامَ السابق يبينُ مدى العلاقة التي تربطُ اللحن بالمنظومِ من الأشعارِ، فإنَّ هذا الربط يُجَسِّدُ التناغم بين اللحن والموسيقى والشعر والنظم ، ليتضحَ من خلالِ رأيهِ أنَّ ترابطَ الإيقاعين يساهمُ في إيجادِ كل إيقاع بفضلِ الإيقاع الآخر، فإيقاعِ الشعرِ المتمثل في نظمهِ وعروضِهِ وأصواته، يتواكبُ مع إيقاع اللحن، بل يمنحُهُ الكلام المنظوم جمالاً ورونقاً عند تلحينهِ.

وقد ذكرَ ابن سنان الخفاجي في كتابهِ "**سر الفصاحة** ": (أن الوزن يحسن الشعر ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور، ويُحدثُ

1- را: للدكتور عبد الرعوف، محمد عوني: دراسات مقارنة القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، ص 23 – 76

2- را: الدكتور مومني، قاسم: نقد الشعر قي القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة 1982 ، ص 191 .

3- را: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ص 143

عليه من الطرب في إمكان التلحين والغناء به ما لا يكون للكلام المنثور)[1]. إنَّ ابن سينان الخفاجي يقدرُ ما للوزنِ من بعدٍ غنائي طربي يساهمُ في صناعةِ اللَّحنِ، ولكنه يجعلُ النظم للوزنِ أكثر إمكانيةً في الغناءِ والتلحين، وذلك لا يحصلُ في الكلامِ المنثورِ على ما عقدَهُ من مقارنةٍ، في مقولتهِ بين الموزون والإمكانيات التي تتوفرُ فيه، ولا تتوفرُ في غيرهِ من الكلامِ المنثورِ، وهذا يدَلِّلُ على عمقِ العلاقة في التراثِ النقدي بين الوزن والغناء، ويمكنُ تفسير ذلك أيضاً بما يمنحُهُ التغني بالأشعارِ، من اتساقٍ يتواءمُ مع اتساق المتحرك والساكن العروضي، لذا فقد وضَّحَ ماهية التداخل بين الغناء والوزن في مقولتهِ السابقة. وقد امْتَدَّ فهم الفلاسفة والبلاغيين للإيقاع إلى اللغويين، ومن ذلك ما جاءَ عند ابن فارس الذي يقولُ: (إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة).[2] إنَّ ابن فارس يؤكدُ ما اتجهَ له الفلاسفة والبلاغيون، من جهةِ عدم وجود فارق بين الإيقاع والعروض، بل هناك قاسمٌ مشتركٌ بينهما، وهو العنصر الزمني، الذي يُقَسِّم في العروضِ بالحروفِ المسموعة، ويقسِّمُ في الإيقاعِ بالنغمِ، ومن ذلك أيضاً ما يعللهُ أبو سعيد السيرافي، في كتابهِ "**ضرورة الشعر** "، عند مناقشتِهِ للزيادةِ في الأحرفِ في قولهِ عن بيت الأعشى:

استأثر الله بالوفاء وبالحمد وولّى الملامة الرجلا .

---

[1]- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه د. داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى 2006. ص 276

[2]- ابن فارس، أبو الحسين احمد: كتاب ألصاحبي في فقه اللغة، شرح وتحقيق السيد احمد صقر، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية، ص 467

حيث يقولُ عن سببِ الزيادة في ألفِ "الرجلا ": (وإنما جاز فيه هذه الزيادة في الشعر في القوافي، لأنهم يترنمون بالشعر، ويحدون به)[1] . إنَّ التعليلَ الذي وضَعَهُ أبو سعيد السيرافي لضرورة الزيادة في الصائتِ "الفتحة"حتى أصبحت ألفاً، تؤكدُ الاتجاه الذي اختَطَّهُ الفلاسفة والبلاغيون، من ارتباطِ الوزن وظواهره وجميع عناصره بالترنمِ والتغني والتنشيدِ، ومن جهةِ أخرى، يوضحُ تأثير رأيه هذا على اللغويين في القرنِ الرابع والخامس الهجري، من جهةِ ربط إيقاع الشعر بإيقاعِ الموسيقى. مع ذلك فإنَّ البعدَ العميق لمدلولاتِ لفظة "إيقاع"ليس وليد اللحظة، بل كان ممتداً في التاريخِ الأدبي الإنساني، وتشابك هذه اللفظة وامتداداتها إلى فنونٍ ومعارفٍ مختلفةٍ ، يتجلى في أيِّ استقراءٍ لتاريخية الإيقاع.

ونستطيعُ تعريف الإيقاع بأنَّه الانتظام، أو هو الحركة المنظمة، أو هو الائتلاف الذي يتحركُ في نسقٍ ونظامٍ واحدٍ. فالإيقاع هو الفضاء الذي ينظمُ الأشياء في حركةٍ منسقةٍ ومتساويةٍ، و هو انتظام حركة في فضاءٍ زمني، تتحركُ فيه أشكالُ الإيقاع ومجالاته المختلفة ومظاهره المتعددة. ولابد أنْ يكتسبَ الإيقاع مع ما ذكرنا خاصية التردد والتناوب التي من خلالِها يحدثُ الإيقاع، وقد أشارَ إلى ذلك يوري لتمان[2]، معطياً خاصية التردد أهمية كبرى في إنشاءِ الإيقاع.

وقد وضَّحَ لدكتور علوي الهاشمي في مقدمةِ كتابهِ "**فلسفة الإيقاع في الشعر العربي** "، الأبعاد الفلسفية للإيقاع وخصائصه المتعددة والمتنوعة، ليستقرَّ في نهايةِ المقدمة على تعريفِ جامع، لما يتجهُ له حول مفهوم الإيقاع، حيث يقولُ: (وأخيرا يمكن تلخيص خصائص الإيقاع في تعريفه التالي، وهو أنَّه تقسيمات

---

[1]- السيرافي، أبي سعيد: ضرورة الشعر، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية بيروت 1985، ص 38 .

[2]- را: لتمان، يوري ميخائيلوفيتش: تحليل النص الشعري، مهاد نقدي، ترجمة د. محمد احمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى 1999 ، ص 95 .

متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تُجَسِّدِها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقعُ عليها أو تتخللها في حركةِ أولى رأسية ثم يبدأُ الصدى أو الترجيع الذي يحملُ معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى).[1] لا شكَّ أنَّ الكلامَ السابق، هو محاولة لجمعِ خصائص وسمات للإيقاع كالتقسيم الزمني وحركة الصوت، وكون أنَّ هذه الحركة تكون في مادةٍ لغوية، أو مادة موسيقية، ومدى تأثيرها الناتج عن حركةِ الإيقاعِ في النفوسِ. لكن الدراسات الحديثة تؤكدُ، أنَّ حركةَ الإيقاع وأنساقها تتوزعُ على جميعِ الفنون، بل مجالاتها تَمْتَدُ للكونِ والوجود والحياة والإنسان. وأيضاً أنَّ حصرَ هذه الخصائص والسمات للإيقاعِ يتطلبُ تساؤلاً هو: هل خصائص الإيقاع وسماته يستطيعُ المتلقي أنْ يُدْرِكَها في إيقاعيةِ أي فنٍ، كإيقاع الصورة وإيقاع المعنى وإيقاع الحركة في المسرحِ ؟ بناءً على ما ذُكِرَ في التعريفِ السابق من خصائصٍ وسماتٍ للإيقاعِ، وأيضاً حتى في الإيقاعِ الشعري للغات الإنسانية، فهناك خصائص يتحصلُ بها كل إيقاع شعري في كُلِّ لغةٍ، ليتبينَ أنَّ إيقاعَ الشعر في اللغاتِ الإنسانية مختلفٌ بحسبِ طبيعةِ شعرية كل لغة.

ويتبينُ أنَّ دراسةَ الإيقاع في الشعرِ الحديثِ أنْتجَتْ أبعاداً وخصائص متعددة للإيقاعِ الشعري، تبحثُ هذه الدراسات عن أسسٍ تَمْتَدُّ بين اللغة والصوت والتشكيل المكاني والحركة الزمنية، ومجموعة من المكوناتِ الإيقاعية التي لم تثبت ملامحها ومعالمها. فتنقيبُ الدارسين في الإيقاعِ، يكشفُ دائماً عن مظاهرِ وأنماطٍ إيقاعية بشكلٍ مستمرٍ، كإيقاع المعنى في الشعرِ أو إيقاعية النحو أو إيقاعية اللون، بين السرد والشعر وغيرها من المقترحاتِ والفرضيات الجديدة في علمِ الإيقاعِ. ومن النماذجِ التي نُورِدُها في هذا السياق، ما قدَّمَه الدكتور منير سلطان في كتابهِ "**الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي** "، فهو يُعَرِّفُ الإيقاع الصرفي

---

[1]- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ومملكة البحرين وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، ص 27 - 28

بقوله: (الإيقاع الصرفي هو: كلمتان متواليتان بوزنٍ صرفي واحد، وقد تكونان مسجوعتين فيجتمعُ لهما الإيقاع من مصدرين، وقد لا تكونان)[1]. يتبينُ من التعريفِ السابقِ المقترح الذي قدَّمَهُ الدكتور منير سلطان من استثمارِ لبنيةِ الكلمات صرفياً وتتابعُ تلك الكلمات المتساوية في الأوزانِ في البيتِ الشعري، وهذا النموذج يمثلُ فرضية من الفرضياتِ المتعددة التي تكتشفُ عن النشاطِ والتنوع في البحثِ عن مكوناتِ الإيقاع.

إنَّ إيقاعَ الشعر ليس مجرد بنية جامدة نركزُ فيها على العلاقاتِ الداخلية للنَّص وفصل النَّص عن عالمِهِ الخارجي، بل يكونُ إيقاع الشعر مكونات إيقاعية منتظمة، تصدرُ عن صانعٍ للإيقاع، ليتلقاها المتلقي وفقاً للإيقاعِ المُتَوَلِّدِ من الذاتِ الصانعة للإيقاع، والمنظمة لمكوناتِهِ ومظاهره وفضاءاته الإيقاعية. إنَّ إيقاعَ النَّص الأدبي الذي يُنْتِجُ تفاعلاً تَوَلَّدَ عن الحركةِ والانتظام لفضاءاته يَحْدُثُ إدراكه بنفس الماهية التي تُنْتِجُ ذلك الإيقاع. إنَّ الإيقاعَ يَسْتَمِدُّ تمامه من هذا التفاعلِ المتحقق، بين جميع عناصر الخطاب الأدبي، فإذا كان الإيقاع يتجاوزُ بناء النَّص الشعري إلى ما بعده، فإنَّه يَمْتَدُّ إلى آفاقٍ متعددةٍ ومستويات من الحركةِ والانتظامِ، تَمْتَدُّ في أعماقِ النَّص لتصنعَ قوة فاعليتها إلى خارجِ النَّص، وخارج بنيته الجامدة ذات العلاقات الداخلية.

إنَّ حركةَ الإيقاع الشعري وفعلها الذي يؤسسُ لمجالاتٍ تتحركُ في إطارِ ذلك الإيقاع، تكون فيها تلك المجالات عسيرة الإدراك جميعها من الوهلةِ الأولى. فحركة الإيقاع في أيِّ أعمالٍ شعريةٍ، تقتضي دراسة العروض والأصوات والألفاظ والتراكيب النحوية والصيغ الصرفية، وحركة المقاطع والتشكيل البصري والترقيم الإملائي، والتقسيم الزمني والإنتاج الدلالي المُتَوَلِّدِ عن تلك المكونات التي

---

[1]- سلطان، منير: الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 16 .

تكشفُ جمالية النَّص، لكنه ليس بالضرورةِ أنْ تكونَ هي الإيقاع نفسه، ذلك من جهتين، الأولى: إنَّ الإيقاعَ هو نشاطٌ لغويٌ يَستَمِدُّ تأثيره من أعماقِ النفسِ التي اكتسبَتْ هذا الإيقاع من مظاهرٍ إيقاعية، كإيقاع الطبيعة وإيقاع الترنم وإيقاع الموسيقى، ومن جهةٍ ثانيةٍ: ارتباط الإيقاع بالذاتِ الشاعرة والذات المتلقية. فقد تَتَّسعُ حركة الإيقاع وفعلها المنتظم لمكونات ومجالات تتحركُ في هذا الإيقاع أكثر مِمَّا ذُكِرَ سابقاً، ليتبينَ أنَّ حركةَ الإيقاع ذات أبعاد مختلفة، وهذا لا يعني أنَّ إدراكَ حركة الإيقاع وسيرورتها تثبتُ في كلِّ الأعمالِ الأدبية، قد تكونُ حركة الإيقاع وأدوارها تنطلقُ من بدايةٍ إلى نهايةٍ، وقد تختلفُ تلك الحركة في نص آخر، حيث تتوزعُ تلك الحركة في اتجاهاتٍ معينةٍ يمنة أو يسرة أو أعلى أو أسفل، متخذةً تلك الحركة مركزاً للانطلاق.

إنَّ عناصرَ الإيقاع الشعري ومسمياتها شغَلَتْ حيزاً من الدراساتِ النقدية من حيث التناول والمناقشة، وإنْ كانت هذه الدراسات تتباينُ فيما بينها، لكنها ترتبطُ بالتَّشكُّلاتِ الشعرية الأحدث، وهذا ملاحظ في تاريخِ الأدب العربي، فظهور المسمطات والمخمسات والموشحة إلى شعرِ التفعيلة، استَدْعَتْ دراسات نقدية تحاولُ التقعيد لها، وإيجاد تسميات ومفاهيم تتواءمُ مع هذا التحديث في التشكلِ الشعري الجديد. ولا شك أنَّ هذه الدراسات بما فيها الدراسات الحديثة، أفْرَزَتْ كميةً من المناقشاتِ الهائلة حول تلك المفاهيم والأنماط والأنظمة للقصائدِ الحديثة في تاريخِ الشعر.

إنَّ دراسةَ الإيقاع وتحديد مكوناته وتسمياتها وترتيب المصطلحات التي تُحَدِّدُ الفعل الإيقاعي وعناصر الإيقاع، ارْتَبَطَتْ بالنَّصِ الأدبي، وكان سبب هذا الارتباط هو جوهر النَّص الأدبي القائم على أساسِ الوزنِ والحركة والإيقاع. فقد تعارفَ النقاد من خلالِ دراستهم للأعمالِ الشعرية والنثرية على تلك الاصطلاحات منذ القدم حتى العصر الحديث. سنُوردُ مثالاً على ما ذَكَرْنا سابقاً ،

وهو ما ذَكَرَهُ الدكتور عبد الله الغذامي حول السجع، بوصفهِ متغيراً اسْتَوْجَبَ تعامل النقاد معه بوصفهِ نظاماً إيقاعياً. يقولُ الدكتور عبد الله الغذامي في كتابهِ: (فإذا كانت الفصحى هي سمة ثابتة لكل أدب فصيح، فإن بجانب الفصحى سلسلة من الصفات المتحولة أي الوقتية مثل نظام السجع، وهو نظام إيقاعي ساد في النثر الجاهلي ثم اختفى في صدر الإسلام حتى صدر العصر العباسي، ثم عاد لينتج عنه فن المقامات، وليختفي مرة أخرى في العصر الحديث، وكل هذا التغيير يحدث دون مساس بالجوهر).[1]

بعيداً عَمَّا يصبُو إليه الدكتور عبد الله الغذامي في كلامِهِ السابقِ، سنستخلصُ منه ما يلي:

أولا: إنَّ الإيقاعَ ونظامه سمة تُوجَدُ في الشعر والنثر، بل في الفنونِ الأدبية الأخرى.

ثانيا: إنَّ تلك المفاهيمَ تعارفَ عليها الدرس النقدي من خلالِ تنظير النقاد وتطبيقاتهم، وهذا يتجلى في الوصفِ الذي أطْلَقَهُ الدكتور عبد الله الغذامي، على المقاماتِ من حيث أنَّها ذات نظام إيقاعي، لكن النظام الإيقاعي هنا يختلفُ عن إيقاعِ الشعرِ من حيث المكونات، التي تؤسسُ للنظامِ الإيقاعِي في المقاماتِ.

ومن خلالِ ما سبقَ فإنَّ البحثَ عن الأنظمةِ الإيقاعية في الفنونِ الأدبية تجلى في دراسات النقاد المُحْدَثين، وإدراك الدكتور عبد الله الغذامي للمقاماتِ بوصفِها نظاماً إيقاعياً هو نتيجة لاستيعابِ المكونات اللغوية، التي تُساهمُ في صناعةِ نظام الإيقاع في المقامات. لكن الباحث الدكتور محمد مصلح الثمالي، يضعُ تحديداً لمصطلحِ إيقاع الشعر بقولهِ: (الإيقاع الشعري هو: مجمل العمل الفني الذي يشتمل عليه شطر بيت الشعر، فتتولد عنه موسيقاه المنبعثة من نظامه العروضي

---

[1]- الغذامي، عبد الله محمد: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2006 ، ص 13.

والصوتي وتركيبته اللفظية والمعنوية).[1] إنَّ الدكتور محمد الثمالي يضعُ تحديداً لمصطلحِ إيقاع الشعر متكئاً على الشطرِ ومكوناته الإيقاعية، مع أنَّ الإيقاعَ يكمنُ تحققه في كل النَّص الشعري، أي عندما نُحَدِّدُ مصطلح إيقاع الشعر لا نختزلُ هذا الإيقاع في شطرٍ أو في بيتٍ مكونٍ من أشطرٍ، بل يجبُ أنْ نُحدِّدَ مصطلحاً يشملُ مكونات الإيقاع من بدايةِ القصيدةِ حتى نهايتها. وهو في نفسِ الوقت يفصلُ إيقاع الشعر عن باقي الإيقاعات، ولكن يجبُ أنْ نعلمَ عن وجودِ قواسم مشتركة تجتمعُ في إيقاعِ الشعر وإيقاع الفنون الأدبية الأخرى. وإيقاعُ الشعر هو انتظام وحركة لمكوناتٍ تتحركُ في أمديةٍ زمنيةٍ، وتتموضعُ في تموضعات مكانية، وتصدرُ عن ذوات، هذا يعطي إيقاع الشعر تعريفاً لا يختزلُ إيقاع الشعر في موسيقية شطر، أو في أثرٍ دلالي ينتجُ عن تنظيمِ التفعيلات.

إنَّ اختلافَ الدارسين حول الإيقاع الشعري، هو نتيجة تقديم مجموعة كبيرة من التصوراتِ والاقتراحات التي يَسِمُها الدارسون بأنَّها جديدة، ومواكبة لحركةِ التحديثِ الشعري، وقد كانت هذه الاقتراحات والتصورات حول أنماط الإيقاع وجزئياته الدقيقة، وتكوينها في حركةِ الإيقاع الشعري، كانت بارزةً في الكثيرِ من الأطروحاتِ حول إيقاع الشعر. لعَلَّ من أمثلةِ ذلك مقترح النبر عند كمال أبو ديب[2]، ذلك المقترح الذي يحاولُ الجمع بين الإيقاع الكمي والإيقاع النبري، ليوضحَ كمال أبو ديب سبب الجمع بين الإيقاعين، بكون أنَّ النبرَ يمنحُ المتلقي للشعرِ فرصةً لتمييزِ الوحدات الإيقاعية عن بعضِها، وذلك لا يتوفرُ في الإيقاعِ الكمي الذي هو عبارة عن تتابعِ أنوية في مدى زمني. والحقيقة أنَّ عناصرَ

---

[1]- الثمالي، محمد مصلح: أنظمة إيقاعات الشعر العربي، مطابع الصفا مكة المكرمة، الطبعة الأولى 2001، ص 10 .

[2]- راجع كتاب أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية 1981، ص 234 .

الإيقاع تمتدُ إلى مكونات تتجاوزُ الإيقاع الكمي والنبري إلى الإيقاعِ المشاهدِ والمرئي، وحتى الإيقاع الكمي يمكنُ من خلالهِ أنْ نكتشفَ كميات ملامح صوتية تكسبُ الأدوار الإيقاعية حيويةً وتجدداً. ولعلي أمثلُ بتكرارِ صوت معيَّنٍ في جملةٍ إيقاعيةٍ، وهذا الصوت قد لا يتكررُ في جملةٍ أخرى بنفسِ الملمحِ، ومن تلك الدراسات التي درسَتْ إيقاعَ الأصوات بمعزلٍ عن الإيقاعِ الكمي العروضي ومحاولة تناول إيقاع المقاطع الصوتية المكونة من صوامتٍ وصوائتٍ، تؤسسُ البنية الصوتية للكلمةِ دراسة سمير سحيمي لشعرِ نزار قباني الذي اتكأَ في دراستهِ للصوتِ على الدراساتِ الصوتية الحديثة، وقد أعطَى الجزء الأكبر في تناولهِ لشعرِ نزار قباني واختياراته الصوتية لنظريةِ المقطع، ليتبينَ أنَّ كشفَ الباحث للإيقاعِ عند نزار قباني، اعتمدَ على دراسةِ الصوت بوصفهِ أحد المكونات الإيقاعية، بجوارِ الاختيارات العروضية التي ضمنها بحثه. يقولُ سمير سحيمي: (نلاحظ أن التعامل مع مستوى الصوت كمكون من مكونات الإيقاع جاء في وجهين: الأول يجيز البحث في خصائص الأصوات معزولة عن الدلالة، والثاني يشترط انفتاح الصوت على المعني. ولعلنا في هذا المبحث نسعى إلي إجراء المذهب الثاني، لأن الأصوات في الشعر ليست سلسلة من الأحداث الفيزيائية معزولة، وإنما هي سلسلة من المكونات الصوتية تتخذ وظيفتها الإيقاعية في اتحادها بالدلالة وإفصاحها عن المعنى).[1] إنَّه يؤكدُ أنَّ تطبيقَهُ الإجرائي في دراسةِ الأصوات التي تشكلُ الإيقاع على أساسين هما: أولهما: لا يدرسُ الصوت بكونهِ منفرداً عن بقيةِ الأصوات المجاورة أو بكونهِ معزولاً عَمَّا ينتجهُ من معنى. ثانيهما: يؤكدُ على أنَّ دراسةَ الصوت في الأعمالِ الأدبيةِ وخصوصاً منها الشعرية تسيرُ في هذا المسار الذي حَدَّدَهُ الباحثُ.

1- سحيمي، سمير: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولي 2010 ، ص 45.

إذا كان إيقاعُ الشعر يمثلُ إشكالية من حيث المصطلح ومن حيث أنظمته وأنماطه ومجالاته التي تتحركُ في هذا الإيقاع، فإنَّ هناك تساؤلاً عن ماهيةِ الارتباط بين تلك المجالات والنظريات الحديثة لعلومِ اللغةِ. نلاحظُ ذلك في العديدِ من الاقتراحات حول إيقاع الشعر العربي، التي اسْتَمَدَّتْ من علومِ اللغة محاولة إيجاد أنماط ومجالات للإيقاع حديثة تواكبُ تلك التشكلات الشعرية الجديدة، مع ذلك فإنَّ تلك الاقتراحات لم تصل إلى حَدِّ الثبات فيما بينها، فإذن لماذا كل هذا التباين حول إيقاع الشعر ومساراته ؟

إنَّ إيقاعَ الشعر ومكوناته تخضعُ لعمليةِ استقراء مطول لتلك النُّصوص الشعرية التي تَمتدُّ في تاريخِ ذلك الشعر، ونمثلُ لهذا بالبحورِ الستة عشر وأجزائها التي اكْتَشَفَها الخليل بن احمد الفراهيدي، وهو لم يصل لذلك إلَّا من خلالِ قراءات شاملة لشعرِ العرب الجاهليين، حتى وضعَ علم العروض من خلالِ استقراء للشعرِ القديم. إذا كان النقد العربي الحديث أدركَ هذا البعد فإنَّ النقدَ العربي الحديث لم يتوصل إلى حصرِ جميع أنماط إيقاع الشعر العربي ومجالاته، وذلك يُوَضِّحهُ التباينات التي تظهرُ فيما بينها، مع أنَّ جلَّ تلك الدراسات التي تدرسُ إيقاع الشعر، يتطلعُ فيها أصحابها إلى إيجادِ ما هو جديد وأحدث في علمِ إيقاع الشعر. ولعَلَّ تعدد تلك الأطروحات وتنوع تلك الدراسات كلها تبحثُ في محاولةِ الكشف عن بديلٍ لإيقاعِ الشعر القديمِ. ولكن تلك الدراسات أظْهَرَتْ لنا أبعاداً مختلفةً للإيقاع، أبعاداً صوتية متمثلةً في تكرارِ المقاطع واستخدام الأصوات بأشكالٍ معينةٍ، وأبعاداً عروضية متمثلة في توزيعِ التفعيلات ومحاولة المزج بين البحور، وأيضاً أبعاداً خطية متمثلة في الإيقاعِ البصري، ويمكنُ أنْ نرسمَ من خلالِ تلك الأبعاد ملامح عامة لشكلِ الإيقاع، نعرفُ من خلالِها مجموعة خصائص عامة لشكلِ الإيقاع، نُفَرِّقُ من خلالِها من إيقاع شعري في ديوان معين عن الدواوين الأخرى، مثل التنوع الإيقاعي وتطور الإيقاع من مرحلةٍ إلى مرحلةٍ عند الشاعرِ. ويَرَى بعض الباحثين

أنَّ الإيقاع الشعري يقومُ على الائتلافِ[1] تارةً، وعلى الاختلافِ تارةً أخرى، حيث تتحققُ الإيقاعية من خلالِ توافقٍ في المقاطع الصوتية وعدم توافق في مقاطعٍ صوتية أخرى، ليتحققَ وجود الإيقاع في مجموعةِ التوافقات الصوتية أو التنافر في تلك المقاطع، وهذا لا يوضحُ كنه الإيقاع، الذي يجمعُ بين خصائصٍ لغويةٍ وخصائصٍ غير لغوية مختلفة، لا يمكنُ حصرها. وقد كشفَ محمود المسعدي عن توضيحِ ماهية الإيقاع بقولهِ: (أن الإيقاع يظهر في كافة حالاته كصيغة معينة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة تتألف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض والبعض بالكل وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وإمداد وأوصال أو فواصل مضبوطة جميعها ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلا اختل أو انعدم قوام الإيقاع المقصود صنعه)[2]. نلاحظَ أنَّ هذا التعريفَ يكتسبُ شمولية لجميعِ مظاهر الإيقاع، سواء كان إيقاعاً شعرياً أو إيقاعاً موسيقياً أو غيرها من المظاهرِ التي كشفَ عنها محمود المسعدي قبل ذكره لهذا التعريف. ويجبُ أنْ نُرَكِّزَ في عمليةِ الإيقاع على فعلِ الحركة، لذلك فإنَّ هذا العملَ الذي ندرسُ فيه الإيقاع بكونهِ حركةً وانتظاماً، حركة لمجموعةٍ من المكونات اللغوية وغير اللغوية التي مصدرها الذات الشاعرة، وسنستخدمُ مصطلحات قديمة ومصطلحات حديثة تتعلقُ بالإيقاعِ، فمن هذه المصطلحات التشكل الإيقاعي والوحدة الإيقاعية والنواة الإيقاعية التي اقترحها كمال أبو ديب.[3] إنَّ هذه المصطلحات التي اقْتَرَحَها كمال أبو ديب تأتي في سياقِ البحثِ عن بديلٍ جذري

---

[1]- را: الدكتور شعلال، رشيد: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011 ، ص 18.

[2]- المسعدي، محمود: الأعمال الكاملة المجلد الثاني، وزارة الثقافة 2011 ، ص 254 .

[3]- راجع كتاب أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن،، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية 1981.

للإيقاعِ كما عَنْوَنَ لدراستِهِ، والمقصود بالنواةِ الإيقاعيةِ هي الأجزاء التي تتكونُ منها التفعيلات كالسبب الخفيف والسبب الثقيل، وأما الوحدات الإيقاعية فهي التفعيلات التي تتكونُ من هذه الأنوية الإيقاعية، وأما التشكل الإيقاعي فهو مجموع الوحدات الإيقاعية التي تتحركُ في فضاءِ النَّص الشعري من بدايتِهِ حتى نهايتِهِ، لكن تبقى هذه المصطلحات مصطلحات عروضية في جوهرِها، حيث لم يصل الباحث إلى بديلٍ جذري حقيقي لإيقاعِ الشعرِ العربي.

إنَّ البحثَ عن مصطلحاتٍ جديدةٍ يرجعُ سببه إلى إيجادِ مصطلحات ومفاهيم تناسبُ البيئة والعصر، كما أنَّ المصطلحات العروضية عند الخليلِ ابنة بيئتها[1]. إنَّ اقتراحَ تلك المصطلحات جاءَ مواكباً لحركةِ التحديث الشعري في القرنِ الماضي، فلقد دأبَ النقادُ العرب على دراسةِ إيقاع الشعر الحديث، ومحاولة طرح مجموعة من المفاهيمِ النقدية الحديثة التي تتواءمُ مع الحداثة الشعرية، ومقتضيات الوعي الأدبي عند أبناءِ العصر الحديث. ومن المصطلحاتِ التي سوف نستخدمُها في هذا العمل، مصطلح الجملة الإيقاعية، وقد استَخْدَمَهُ خميس الورتاني موضحاً إياه بقولِهِ: (هذا المصطلح وضعناه لأداء مفهوم زمني بامتياز يتمثل في متتالية من التفعيلات تنتهي ضرورة بقافية تحتوي رويا. وهذا المفهوم قد يقصر إلى حد لا يشتمل معه إلا على تفعيلة واحدة ويمكن أن يتمدد ليشمل عددا من التفعيلات مرتفعا. بل يمكنه أن يكون مبدئيا شاملا القصيدة بأكملها).[2] إنَّ خميس

---

[1]- را: عتيق، عمر: البعد الاجتماعي للمصطلحات العروضية (مقاربة بين المصطلح العروضي والبيئة)، من كتاب: المرجعيات في النقد والأدب واللغة مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، المجلد الأول، إشراف وتحرير الأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة والدكتور امجد طلافحة، عالم الكتب الحديث. الطبعة الأولى 2011، ص 93

[2]- الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، دار الحوار الطبعة الأولى 2005

الورتاني أخذَ هذا المصطلح عن محمد الخبو في دراستهِ النقدية[1]، التي طَبَّقَهَا على ديوانِ أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، مع فارق التفصيل عند محمد الخبو عند إيرادهِ مصطلح الجملة الإيقاعية، من حيث الطول والقصر والامتداد الزمني، وسنستخدمُ هذا المصطلح وفقاً لعملِ الباحث خميس الورتاني.

إنَّ مصطلحَ الإيقاع شهدَ تباينات كثيرةٍ عند الدارسين للإيقاعِ، مع اتفاقهم أنَّ أصلَ الإيقاع هو الحركة والانتظام، لذا فإنَّ تتبعَ حركة الإيقاع في النَّصِ الشعري يستدعي تتبع المكونات التي تتحركُ في الإيقاعِ، سواء كانت عروضية أو صوتية أو نحوية، أو تشكيلات كتابية كلها تصنعُ حركة للإيقاعِ، وقد تكونُ هذه الحركة مرئية مشاهدة أو مسموعة.

إنَّ المصطلحات التي تُطبَّق سواء كانت قديمة أو حديثة، تتمثلُ أهميتها في توضيحِ أبعاد حركة الإيقاع وحركتها الزمنية والمكانية، وتتشكلُ أهميتها كذلك في وظيفتِها الدلالية ووظيفتِها الشعرية التي تكونُ نتاج تلك الحركة.

المبحث الثالث: شعرية الإيقـاع

بعد البحث السابق حول مصطلحي الشعرية والإيقاع، لابُدَّ من توضيحِ ماهية شعرية الإيقاع التي يرتكزُ عليها هذا العمل. هناك تلازمٌ بين الإيقاع والشعرية ذلك أنَّ الإيقاعَ مرتكزٌ جوهري من مرتكزات النَّص الشعري، وهو إحدى السمات والعناصر التي تكون سبباً في إنتاجِ الشعرية، وهو جزءٌ لا يتجزأُ من التأثيرِ الجمالي للنَّصِ الشعري، ذلك بحسبِ تعبير رينيه وليك و آوستن وآرن[2]. فإذا نظرنا في تاريخِ الشعرِ سواء كان الشعر عربياً أم شعر اللغات الإنسانية

---

[1]- راجع كتاب للخبو، محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب نموذجا، دار الجنوب للنشر- تونس.

[2]- وليك، رنيه و وآرن، آوستن: نظرية الأدب، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر 1992 ، ص 213 .

الأخرى، فإنَّنا نكتشفُ أنَّ الأنماطَ الإيقاعية باختلافِ أشكالها اللغوية وتكويناتها المرئية، مرتكزٌ من أهمِّ المرتكزات التي تكونُ سبباً مباشراً في إنتاجِ شعرية القصيدة. وأيضاً نكتشفُ أنَّ قدرةَ الشاعر في التحكمِ بالإيقاعِ والقوالب اللغوية يُمَكِّنُه من إنتاجِ نصٍ ذي بعدٍ شعري، لتعطيه هذه القدرة إمكانية في إنتاجِ شعرية الإيقاع، وتوصلها بنفسِ الكيفية إلى المتلقي، ليصبحَ الإيقاع حينها مرتبطاً بداخلِ النَّص وخارج النص أثناء إنتاج الخطاب الشعري، وقوانينه التي نكتشفُهُ من خلالِها، وخصوصاً الإيقاع وحركيته الداخلية والخارجية.

إنَّ الإيقاعَ والشعرية متلازمان فيما يُحْدثُهُ النَّص الشعري من فاعليةٍ في تكوينِ الإبداع، لذا فإنَّ شعريةَ الإيقاع تنبثقُ من مجموعِ العناصر الإيقاعية في النَّصِ وخصائصها، التي تَخلقُ الشعرية الموجودةَ في الذات المبدعة، والمقدار الذي تُحْدِثُهُ في الذاتِ المتلقية. إنَّ تصورَنا عن شعريةِ الإيقاع هنا يعتمدُ على النظريةِ الأدبية الحديثة التي من خلالِها نفهمُ أنَّ الإيقاعَ مُكَوَّنٌ جمالي، لذا فإنَّ شعريةَ الإيقاع تمثلُ أهمَّ ظواهر الأدب المكونة لجسدِ النَّص الشعري، وتكمنُ أهمية الإيقاع عند إنتاجِ أدبية النَّص في كونهِ أحد أهمَّ المظاهر الجمالية[1] التي يحدثُ إدراكها في النَّصِ الشعري عند صياغتهِ، أو عند تلقيهِ. وقد اهْتَمَّتْ البنيوية الشعرية بالوزنِ والموسيقى الشعرية، وكل ما يتعلقُ بالإيقاعِ عند إنتاجِ شعرية القصيدة، وهذا يتجلى خصوصاً عند جون كوين[2] أثناء دراسته ومعالجته لبنيةِ النَّص الشعري. واعتمادنا هنا على النظريةِ الأدبية الحديثة لا يلغي أنَّ الإيقاعَ مُنْتِجٌ أساسيٌ لشعريةِ

---

[1]1- را: المناصرة، عز الدين: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2007 ، ص 489

[2]- را: الدكتور لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفو، الطبعة الثانية 2012 ، ص 143

الشعر عند النقادِ القدماءِ، وخصوصاً نقادنا العرب، ولقد أشارَ الفلاسفة العرب إلى التلازمِ بين الشعر والإيقاع، أي أنَّه لا يوجدُ شعر بدونِ إيقاع.

يقولُ أبو نصر الفارابي: (والتي أحدثت الألحان هي فِطَرْ ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه)[1]. إنَّ الفارابي يجعلُ حدوث اللحن وغنائيته، ويجعلُ الهيئة الشعرية كلها ناتجة عن فطرةِ الإنسانِ، وناتجة عن غريزتهِ المجبولة أصلاً على حبِّ التغني والألحان والشعرية الناتجة عنها. إنَّ الفارابي يربطُ الهيئة الشعرية الصادرة عن اللحنِ والغناء بالغريزة والفطرة، بل ويجعلُ الهيئة الشعرية فطرة في الإنسانِ تُوجِدُ حبَّ الغناء وتساهمُ في إنشاءِ اللحنِ. ويقولُ ابن سينا: (قيل إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أولهما: الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا. وثانيهما: حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا لا تتطبعا. وقد وجدت الأوزان مناسبة للإلحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشاعرية).[2]

من خلالِ ما سبقَ نكتشفَ أنَّ ابن سينا يعللُ أنَّ المُوَلِّدَ للشاعريةِ عند الإنسانِ شيئان أولهما : التَّلذُّذُ بالمحاكاةِ، وثانيهما : حبُّ الناس للكلامِ المتفق والكلام المؤلفِ. وذكرَ أيضاً مناسبة الأوزان للألحانِ التي تصنعُ الشاعرية، والشاعرية هي من المصطلحاتِ التي تداخَلَتْ حديثاً مع الشعرية والشعرنة وغيرها، لذلك فقد قدَّمْنَا في المبحثِ الأولِ من هذا الفصل مصطلح الشاعرية عند الدكتور عبد الله الغذامي[3]، الذي يَرَى أنَّه يقتربُ من معاني الأدبية الحديثة، ونستطيعُ القول أنَّ الإيقاعَ هو منتجٌ للشاعريةِ.

---

[1]- الفارابي، أبو نصر: الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ومراجعة وتصدير دكتور احمد الحفني. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة. ص 70

[2]- بن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: الشفاء قسم المنطق، تحقيق عبد الرحمن بدوي. النهضة العربية، القاهرة 1953.ص 173

[3]- را: الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص 21 – 22 .

إنَّ الوصولَ لفهمِ شعرية الإيقاع نَسْتَمِدُّهُ من مقولاتِ الفلاسفة والبلاغيين العرب القدماء حول الشعر العربي. فإذا بَحَثْنا في مقولاتِ الفلاسفة حول الشعر ومنهم ابن سينا، يتبين أنَّ الإيقاعَ الشعري وأبعاده المختلفة من تناسبِ للأصواتِ وتأليفٍ للمقاطعِ، والاتفاق الحاصل بين تلك المقاطع، وبين تلك التراكيب، والأوزان التي تناسبُ الألحان، وحبهم لذلك طبعاً مجبولون عليه لا تطبعاً كان سبباً في إنتاجِ الشاعرية. إنَّ إسهامَ الفلاسفة المسلمين يتجلى من خلالِ إنتاجهم حول تفسير أدبية الإيقاع الشعري، ومحاولة توضيح أبعاد الإيقاع الشكلية، وربطها بالحسِّ، وبتلذذِ المتلقي للموسيقى الشعرية، ومدى فاعليتها في صناعةِ أدبية الإيقاع وشعريته، وربطها بالفطرةِ والتكوين الخلقي للإنسانِ، وربطها بمدى الانفعال عند تلقي إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى.

يقولُ السجلماسي في تعريفِهِ للشعرِ: (إذ كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفَّاةٍ ، فمعنى كونها موزونةً: أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساويةً هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاةً هو: أن تكون الحروف التي يُخْتَمُ بها كلُّ قولٍ منها واحدةً)[1]. نلاحظُ من التعريفِ السابق للشعرِ ارتباطه بالإيقاع، أي أنَّ كينونةَ الشعر عند القدماءِ[2] لا تتحققُ إلّا من خلالِ المحاكاة والتخييل والإيقاع الذي يقومُ على عنصرِ الزمنِ فيه، والذي يحققُ بحركتهِ وتتابع الأقوال الإيقاعية فعله، ويتحققُ أيضاً من خلالِ اتّحاد القوافي بنفسِ الحروفِ، لنستنتج أنَّ العمليةَ الشعرية مرتبطة بالإيقاع، ومستوياته عند

---

[1]- السجلماسي، لأبي محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الأولى 1980، ص 218 .

[2]- را: د. بني عامر، عاصم محمد أمين: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الطبعة الأولى 2005 ، ص 112 .

السجلماسي الذي استَمدَّ[1] هذا التعريف من ابن سينا وتعريفه للشعرِ. ويقولُ حازم القرطاجني : (فان الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره)[2]. ونستطيعُ أنْ نفهمَ من قولِ حازم أنَّ الوزنَ هو قوام العملية الشعرية[3]، أي أنَّ الشعرَ لا يتحققُ وجوده إلَّا بوجودِ جملة الأشياء التي هي جوهره، ومنها الوزن الذي هو أهم المظاهر الخاصة للإيقاع، والذي ندركُهُ في نهجِ[4] حازم القرطاجني عند معالجتِهِ للأوزانِ الاختلاف عن العروضيين قبله، وأيضاً من ناحيةٍ أخرى مواصلته لما انتهى له الفلاسفة من ربطِ الإيقاع بالنفسِ والشعور، ولكن هذا الربط عنده أدق من حيث وصف الأوزان، وقيمها التعبيرية التي تتعلقُ بالوزنِ، وهذا يُدلِّلُ على أهميةِ البناء الإيقاعي للشعرِ عند نقادِنَا وفلاسفتنا الأقدمين، فمن خلالِ النماذج السابقة نتعرفُ على ما يقومُ عليه الشعر وأهمية الأركان التي تقومُ عليها الشعرية ومن تلك الإيقاع، وهذه النماذج التي ذكرناها لم نحصر فيها كل ما قاله الفلاسفة والنقاد الأقدمين عن الإيقاعِ والوزن، بل هناك المزيد[5] من الدراسةِ والمعالجة التي لا يتسعُ المقام لحصرها. ولا يتوصلُ لفهمِ شعرية الإيقاع من هذا فحسب، بل يتطلبُ البحث مراجعة ما كتبه النقادُ العرب المحدثون حول ارتباط الإيقاع بإنتاجِ شعرية القصيدة.

---

[1]- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: كتاب الشفاء، المنطق – 9 – الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966 ص 23.

[2]- را: القرطاجني ، أبي الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثالثة ص 263 .

[3]- را: عصفور، جابر: مجموعة أعمال جابر عصفور، النقد الأدبي (1)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 294 .

[4]- را: الدكتور الطاووسي، محمد إبراهيم: العروض والقوافي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1997 ، ص 185 .

[5]- را: الدكتور مطلوب، احمد: فصول الشعر ، مطبعة المجمع العلمي بغداد 1999 ، ص 77 – 78 .

يقولُ الدكتور شوقي ضيف: (الموسيقى أساسية في كل شعر فهي جوهره ولبه وبدونها لا يكون الشعر شعرا إذ هي ركنه الذي لا يقوم بدونه وهي ركن قديم قدم الحياة الإنسانية فمنذ وجد الشعر وجدت معه موسيقاه بل هو إنما تخلق في أحشائها ولم يتخلق وحده بل تخلق معه النغم).[1] لقد ارتبطَ الشعر عند الدكتور شوقي ضيف بالموسيقى الشعرية التي بدونها لا يصبحُ الشعر شعراً، بل هي ركنه الأساسي التي تقومُ عليه الشعرية، إنَّ هذا الارتباط قديم منبعه أعماق النفس البشرية، وهذا الاتجاه يتواءمُ مع ما اتجهَ له الفلاسفة العرب كابي نصر الفارابي وابن سينا، من كون أنَّ الموسيقى والشعر ارتباطهما بأعماقِ الإنسانِ ارتباطٌ قديمٌ أحدثته العوامل الطبيعية وإيقاعها وموسيقاه المتجددة. وكما يجعلُ الدكتور محمد مندور للشعر مقاييس[2] وخصائص نُفَرِّقُ من خلالِها بينه وبين النثر، ويجعلُ أوَّل هذه المقاييس الموسيقى، ثم يليها أسلوب التعبير الشعري، ومن ثم المضمون الشعري والملكات النفسية التي يصدرُ عنها هذا المضمون، ليتبَيَّنَ من خلالِ ما ذكَرَهُ أنَّ الموسيقى من أهمِّ المظاهر أو الخصائص الجمالية التي تصنعُ فارقاً بين عالم الشعر وعالم النثر. ويجعلُ الدكتور أحمد الشايب الأسلوب الأدبي في الشعرِ[3]، والأسلوب الأدبي في النثرِ متحدين في الخيالِ والعاطفة والفكرة، ليجعل أفضلية الشعر على النثرِ في وجودِ العبارة الموسيقية التي تميزُ الأسلوب الأدبي في الشعرِ عن النثرِ، ليصبحَ الاختلاف هنا اختلافاً شكلياً مع وجود عوامل مشتركة بين الأسلوبين، ليتضح أنَّ العبارةَ الموسيقية والعالم الإيقاعي هي سمات تميزُ الشعر وتخلقُ أدبته، مع إيماننا أنَّ الإيقاعَ الشعري يتجاوزُ كونه شكلاً إلى أبعد من ذلك في إنتاجِ أدبية النص

---

[1]- الدكتور ضيف، شوقي: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف – ص 137 .

[2]- مندور، محمد: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004 ، ص 30 .

[3]- را: الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة 1998، ص 62 .

الشعري ودلالاته. وقد ارتبطَ البحث في شعريةِ الإيقاع عند النقادِ المحدثين بالبحثِ في جمالياتِ الإيقاع، وذلك باعتبارِ الإيقاع عنصراً جمالياً يصنعُ جمالية الموسيقى الشعرية التي من خلالِها تنبعثُ الشعرية.

يتجهُ الدكتور عز الدين إسماعيل[1] اتجاهاً مختلفاً يرتكزُ على مناهجِ النقد الأدبي الحديث، حيث يرى أنَّ الإيقاعَ قانونٌ يَمتدُّ إلى كل الفنون الأدبية، ليوجدَ من خلالِ هذا القانون جمالية تلك الفنون الأدبية، ويَرَى أنَّ الإيقاعَ في الفنِ القولي بكونهِ عنصراً جمالياً أكثر تعقيداً، لأنَّ الإيقاعَ في الفنِ القولي تتوَحَّدُ فيه العناصر الزمانية والعناصر المكانية لأبعاد الإيقاع الجمالية، ليتناولَ بعد ذلك ما قرَّرَهُ النقاد والبلاغيون العرب القدماء حول الإيقاع وجماليته. ولا شك أنَّ المصطلحات التي تدورُ حول الإيقاع كالموسيقى والائتلاف والاختلاف والنظم وغيرها من المصطلحاتِ، التي تداوَلَهَا النقاد والبلاغيون القدماء كانت تأتي في مُحملِها للبحثِ عن جماليةِ النَّص الشعري، وكانت تأتي بكونها مؤسسة لأدبيةِ النَّصِ الشعري كما وضحَ الدكتور عز الدين إسماعيل، وإنْ كان يتجهُ في كتابٍ آخر[2]: "**التفسير النفسي للأدب** "إلى ربطِ الموسيقى الشعرية بالخصائصِ النفسيةِ، حيث تكونُ الأشكال الإيقاعية وصورها مرتبطة بالحسِّ، وبأعماقِ نفس الإنسان في إنتاجها الشاعري، وهذا الربط الذي جاءَ بين الشكل اللغوي والعامل النفسي اتَّكأَ في الأساسِ على المنهجِ النفسي في تفسيرِ العمل الأدبي، حيث نستطيعُ فهم خصائص الموسيقى من ناحية ارتباطها بالخصائص النفسية. ويجبُ أنْ نقولَ في هذا السياق أنَّ تفسيرَهُ النفسي للإيقاعِ لا يتعارضُ مع تفسيره الجمالي. وقد سارَ النقاد

---

[1]- را: الدكتور إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 2000 ، ص 187

[2]- را: الدكتور إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب. الطبعة الرابعة، ص 70

العرب[1] الذين اشتَغَلُوا في الإيقاعِ من جهةِ ربطه بالعاملِ النفسي على هذا الاتجاه، وسأذكرُ منهم الدكتور عيسى علي العاكوب[2] الذي يحاولُ الربط بين العاطفة والإبداع الشعري، متخذاً الموسيقى الشعرية وسيلة من وسائلِ هذا الربط، الذي يظهرُ من خلالهِ ملامح الشعور عند الذاتِ الشاعرةِ، والذات المتلقية أثناء عملية إبداع الموسيقى الشعرية.

إنَّ الإيقاعَ الشعري لم يقف عند تجربةٍ شعرية معينة في مرحلةٍ زمنيةٍ معينةٍ، بل خضعَ للتطويرِ والتجديدِ والتوسع في المفاهيمِ، والسبب في ذلك البحث عن شعرية لهذا الإيقاع، أي أنَّ سماتَ الشعرية التي تتحَدَّدُ في شكلِ النَّص أو مضمونه لابد من الانتقالِ إلى ما يستدعي البحث عن شعريةٍ تفرضها تلك الأشكال الإيقاعية، لنستطيعَ من خلالِ تلك الأشكال الجديدة والمختلفة عن التجاربِ السابقة، من إيجادِ تفاضل بين الأشكال الشعرية من العناصرِ الجمالية ومنها الإيقاع، ذلك بخلقِ أساليب مبتكرة، أو جعل أنظمة الإيقاع تُحَدِّدُ أنماطَ الشعرية بشكلٍ لا تتضحُ فيه الاعتيادية والنمطية.

إنَّ البحثَ عن شعريةِ الإيقاع لا تتكئُ بالدرجةِ الأولى على أنَّ الإيقاعَ بجميعِ أشكاله وأنماطه قانونٌ يفصلُ الشعر عن باقي الأنواع الأدبية، أو عنصر أسلوبي يتشكلُ من خلالهِ النَّص الشعري فحسب، بل ترتكزُ على ما يُحْدِثُهُ الإيقاع في الفاعليةِ الجمالية والشعرية والدلالية والمعنوية، التي تَستمدُّ قوتها أو ضعفها من ذلك النمط الإيقاعي الحامل للقصيدةِ الشعرية، وترتكزُ على مدى التعالق بين مكونات القصيدة، ليكونَ هذا التعالق منتجاً لشعريةِ القصيدة، وشعرية

---

[1]- را: الدكتور فيدوح ، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار صفاء للنشر و التوزيع. الطبعة الأولى 2010 . ص 443

[2]- را: الدكتور العاكوب، عيسى علي: العاطفة والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر بيروت و دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى 2002 ، ص 226 .

مكوناتها كشعرية اللغة والوزن والأصوات والصورة الفنية، وكل هذا يندرجُ تحت شعرية الإيقاع، وترتكزُ أيضاً على العوالمِ الخارج نصية، التي تُتداولُ فيها شعرية الإيقاع، وما تُحْدِثُهُ تلك الشعرية من لذةٍ جماليةٍ تتمظهرُ من خلالِ تلك الإيقاعات، وتتمظهرُ أيضاً من خلالِ سياقاتها الخطابية الشفهية، والكتابية والاجتماعية والتاريخية والثقافية.

يذكرُ محمد بنيس هذا العنوان (شعرية الإيقاع والخارج النصي)، وذلك حسب الملامح التي حَدَّدَها محمد بنيس، ليكَوِّنَ رؤيته النقدية لهذا المفهوم، الذي ربطه بالشعرِ المعاصر والقصيدة الجديدة وذلك بقولِهِ: (تترسخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة، بما هو متعدد ولا نهائي، يستعصى على الاختزال إلى ثنائية الدليل. بهذا الموقف النظري تنهدم البنيوية بإلغائها للتاريخي والاجتماعي في النص، كما تنهدم النظريات الاجتماعية التي تلغي الذات مقابل إعطاء المجتمع بفئاته مكانة المقدس في قراءة النص وبنائه، وهذا النقد المزدوج يترك نظرية الذات معلقة، وفي الوقت ذاته يستبعد تبسيط العلاقة بين الذات والجماعة والتاريخ، ولذلك فان شعرية الإيقاع تظل مفتوحة على الدوام)[1]. إنَّ الناقد محمد بنِّيس يُبيِّنُ أنَّ شعريةَ الإيقاع المتحققة في النَّصِ الشعري، تنتجُ من الذاتِ التي أبْدَعَتْ هذا النَّص. ويذكرُ في ذات السياق عن التعددِ والتنوع، الذي ينفتحُ عن إيقاعيةِ الذات الكاتبة للنَّصِ الشعري، الذي يصعبُ اختزاله وتأطيره بحسبِ ما يقولُ الكاتب، وهو يُحَدِّدُ بهذا المفهوم النظري (انهدام)، ما اتجهَ إليهِ البنيويون من فصلِ الذات والتاريخ والمجتمع عن النَّصِ، ويقررُ من ناحيةٍ أخرى أنَّه ثمة تواصل بين الذوات، سواء كانت الذات هي الذات المبدعة، التي كونت بقصديتها الشعر وعوالمه من إيقاعٍ وشعريةٍ، أو كانت الذات ذاتاً متلقية تتلقى هذا الشعر وإيقاعاته

1- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر،الطبعة الثانية 2001، ص 86

واللّذّة الجمالية والشعرية المُتوَلِّدَة عن الإيقاعِ، لينتهي بانفتاحِ شعرية الإيقاع على الدوامِ. لكن التساؤل الذي يفرضُهُ الكلام السابق ، هو كيف يظلُّ الإيقاع أساساً مستمراً لاكتشاف الشعرية ؟ هل يحدثُ ذلك بالنظرةِ السطحية للإيقاعِ لوزنٍ شعري؟ أو موسيقى خارجية ؟ أو يترتبُ على ذلك البحث في أوجهِ الإيقاع المتعددة للنَّصِ الواحد؟ ويبدُو أنَّ التقنيات التي تصنعُ العالم الإيقاعي في النَّصِ لا تحققُ شعريتها بمجردِ أنْ تكونَ شعرية الإيقاع، هي نص وذات متلقية وذات شاعرة وإحداث تواصل بين تلك العناصر، بل تَتَوَلَّدُ شعرية الإيقاع من التفاعلِ الذي يحققُهُ الإيقاع بين العناصر المذكورة آنفاً، وتَتَوَلَّدُ في ظِلِّ سياقاتها التاريخية والاجتماعية والأنساق الثقافية، التي تفرضُها مرحلة زمنية ما، وهذا يفسرُهُ مصطلح محمد بنيس في تناولهِ لمتون شعرية في الشعرِ المعاصرِ، وهذا لا ينسحبُ على المراحل الشعرية السابقة، ذلك بحسبِ ما يتجهُ له بنيس من خلالِ دراسته. ويبدُو أيضاً أنَّ شعريةَ الإيقاع ليست حركةً وانتظاماً للغةِ فحسب، بل تتجاوزُ حدود اللغة في انفتاحها، ليكونَ انفتاحها متحركاً في أطرٍ كثيرةٍ متعددةٍ، ليحدثَ ذلك الانفتاح المستمر على الدوامِ شعرية للإيقاع، لا تقفُ عند مستوى لغوي أو ذات شاعرة أو ذات متلقية، بل هي تحملُ مع ذلك أبعد من العناصرِ المذكورةِ سابقاً ، لتنفتحَ شعرية الإيقاع – بحسبِ ما يَرَى محمد بنيس– على التاريخ والاجتماع والأنساق الثقافية، وبذلك فإنَّ شعريةَ الإيقاع تهدمُ الجمود الذي تفرضُهُ البنيوية، وذلك بتسليطِها على داخلِ النَّصِ واكتشاف شبكة العلاقات الداخلية والترابط بين أجزاء النَّص، دون التحرك في فضاءاتٍ من داخلِ النَّص إلى خارجِ النَّصِ الشعري، بحسبِ ما يَرَى محمد بنيس. وبعد ذلك يذكرُ في ذاتِ السياق نفسه، السبب الذي جعلَ الإيقاع منفتحاً على الدوامِ، ذلك بقولِهِ: (لأنها مفتوحة على تاريخانية اللغة

والأدب والنظرية)،[1] ومن ثم يذكرُ محمد بنيس بعد ذكره لهذه العلة، ما تؤولُ إليه شعرية الإيقاع، اعتماداً على ذلك المبدأ والقيمة التي أوردَها فيما سبقَ بقولهِ: (على هذا النحو تنفصل شعرية الإيقاع عن المواقف النظرية التي تناولناها سابقا، وهي تتعرض للعلائق بين النصي والاجتماعي والتاريخي).[2] ويبدُو من خلالِ ما ذكرَهُ محمد بنيس، أنَّ شعريةَ الإيقاع هي حالة تنبثقُ من الذاتِ وتسري في النَّصِ، مرتبطة مع الذات المتلقية لهذا النَّص. إنَّه يقولُ إنَّ موقفَهُ النظري ينطبقُ على الشعرِ إجمالاً، وبذلك بالنظرِ إلى قولهِ حول تأكيده بما يربطُهُ الأفق النظري، الذي ذكرَهُ حول (التفاعل بين النصي والاجتماعي والتاريخي بدل التشطيب عليه). ويبدُو من خلالِ ما سبق، أنَّ الكاتبَ يجعلُ النَّص هو المرتكز الأساسي الذي ينطلقُ به في داخلِ النَّصِ، وفي خارجِ النَّصِ بما يعلنُهُ النَّص الشعري، الذي يتيحُ التمعن والانطلاق منه لفضاءٍ أرحب. وهذا يقررُهُ قوله بأنَّ شعريةَ الإيقاع مفتوحة على الدوامِ، ويصعبُ اختزالها وفقاً لثنائية الدليل. ويتضحُ أيضاً من خلالِ إعلانه الهدام البنيوية التي لا تنفتحُ على خارجِ النَّصِ.

ويتلخصُ من الكلامِ السابق، أنَّ محمد بنيس ينظرُ إلى شعريةِ الإيقاع بما أنتجته الذات الكاتبة للنَّصِ، وهو في نفسِ الوقت يؤكدُ على الانطلاقِ إلى خارجِ النَّصِ بحسبِ ما يفرضُهُ النَّص، أو بحسبِ ما تفرضُه العوامل الخارجية التي ظهرَ فيها النَّص وهو ما أطلقَ عليه الخارج النَّصي.

يتبينُ أنَّ هناك خلفيات للإيقاعِ وشعريته قد تكونُ تلك الخلفيات، هي مكونات القصيدة من وزن ولغة وغير ذلك، أو تكون تلك الخلفيات خارج القصيدة، كالذات المبدعة والذات المتلقية والأنساق الثقافية وتاريخانية الأدب والبيئة الاجتماعية، التي يَتَوَلَّدُ فيها ذلك النَّص الشعري. وبذلك تكونُ قراءة شعرية

---

[1]- المصدر السابق ص 86

[2]- المرجع السابق. ص 86

الإيقاع ممتدة في فضاءاتٍ متعددةٍ من خلالِ المركز وهو النَّص الشعري، ومن خلالِ ما يبدعُهُ الشاعر واستيعاب هذا النَّص، لتكونَ شعرية الإيقاع من المنظورِ والمنطلق النظري، هي شعرية مفتوحة ولا نهائية.

إنَّ شعريةَ الإيقاع لا تتحققُ مع تغييب الذوات عن النَّصِ، فإنَّها تَستمدُّ من الطاقاتِ الموسيقية داخل النَّص نشاطها واستمراريتها، كما أنَّها تَستمدُّ تحققها وتجليها من خلالِ الوعي العميق للذاتِ المبدعة والذات المتلقية للإيقاع، وتحققُ الشعرية مداها بين الذوات والنَّص. إنَّ هذه المقترحات والمفاهيم التي ارْتَبَطَتْ بمرحلةٍ متأخرةٍ من مراحلِ الشعرِ العربي، وهي مرحلة الشعر المعاصر، قد وُجِدَتْ في الإيقاعِ والتحديث الإيقاعي في أشكالِ القصيدة انبثاقاً يؤسسُ لشعريةٍ تختلفُ مع شعريات المراحل السابقة، لذا فإنَّ هذه المقترحات والمفاهيم امْتَدَّتْ إلى أجزاءِ الإيقاع، وكل هذا يندرجُ في البحثِ عن شعريةِ للإيقاعِ ذات مفاهيم تتواءمُ مع الفترة الزمنية والنسق الثقافي والتاريخي والتغيرات الاجتماعية التي ينتجُ فيها هذا النَّص الشعري.

إنَّ شعريةَ النَّص وأدبيته، وخصوصاً الإيقاع ومكوناته، تستوجبُ التفاعل والحيوية القائمة من خلالِ النصوص وإيقاعاتها والذوات والخارج النَّصي. إنَّ قيامَ شعرية الإيقاع على التفاعلِ بين المكونات المذكورة سابقاً ينتجُ قصيدة تحملُ شعرية، وشعرية إيقاع لا تنفصمُ بحيويتها عن تلك المكوناتِ المذكورة سابقاً. إنَّ النَّصَ الشعري بحسبِ ما يتجهُ له محمد بنيس، ليس نصاً ذا انفتاح بمدلولاتِهِ فقط، بل هو يحملُ انفتاحاً بين الذوات والعالم، بشعريةِ إيقاعه المُسْتَمَدَّة من النَّصي، حركيتها وانتظامها والخارج النصي، لتكتسبَ بحيويتها شعرية إيقاع مستمرة، وهذه الرؤية النقدية للشعرِ المعاصر مكتسبة من النقدِ الأدبي الغربي في كثيرٍ من جوانبِها.

إنَّ شعريةَ الإيقاع ليست شعرية حركة وانتظام لمكوناتٍ لغويةٍ ذات امتداد زمني وتموضع مكاني، بل تأخذُ شعرية الإيقاع مساراً أعمق من ذلك في حركتِها وانتظامها، الذي يكونُ فيه النَّص الشعري ممثلاً بإيقاعاته لداخلِ النَّص وخارج النَّص، في إنتاج الشعرية وانبثاقها من الإيقاعِ المستمر في الخطابِ الشعري، والفضاءات التي أُنتِجَ من خلالِها أو أُنتِجَ فيها النَّص الشعري. وهذا يتجلى بشكلٍ واضحٍ في شعريةِ الإيقاع في الشعرِ المعاصر، حيث تتنوعُ التجارب الكتابية وتَتَعَدَّدُ الأشكال الشعرية التي كسَرَتْ القواعد المألوفة القديمة، والتصورات السالفة عن شعريةِ الإيقاع، لذا فإنَّ البحثَ في شعريةِ الإيقاع يتنوعُ ويمتدُّ باختلافِ تلك التجارب الشعرية الحديثة، سواء في داخلِ النُّصوص وإيقاعاتها التي تصنعُ الشعرية، أو في السياقاتِ الخارج النَّصية، ممثلة في الاختلافِ الثقافي والتباين الاجتماعي.

ونستخلصُ مِمَّا سبقَ، أنَّ شعريةَ الإيقاع المعاصرة شعرية ذات أبعادٍ متعددةٍ، أبعاد لغوية ونفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، أبعاد يصعبُ فيها فرض قواعد محددة تجعلُ كل التجارب الشعرية الحديثة، تشتركُ في شعريةِ إيقاع محددة.

يتناولُ محمد مفتاح الإيقاع والحركة والموسيقى واللغة في كتابهِ[1] "**مفاهيم موسعة لنظرية شعرية** "، كمية كبيرة من المفاهيمِ التي تدورُ حول الشعرية، وقد اعْتَمَدَتْ دراسة محمد مفتاح على خلفياتٍ علميةٍ مُسْتَمَدَّةٍ من العلومِ الطبيعية، وخصوصاً تلك العلوم المتعلقة بجسمِ الإنسانِ، وذلك في جزئها الأول، لترتبطَ هذه المفاهيم عنده بمبادئ معرفية، ومبادئ علمية، ومبادئ توليفية، وتكمنُ علاقة هذه المفاهيم بهذه المبادئ المعرفية، في إيجادِ ارتباطٍ وتضافرٍ بين هذه

1- مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. اللغة –الموسيقى – الحركة، الجزء الثاني نظريات وانساق، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2010، ص 83

المعارف لتحليلِ ظاهرة ما[1]. وقد تناولَ محمد مفتاح هذه المفاهيم من ناحية نظرية ومن ناحية تطبيقية، ليتعاملَ مع نصوص شعرية حديثة وفقاً لهذه المفاهيم النقدية، ووفقاً للمنطلقاتِ التي انطلقَ منها، ومن أهمِ هذه المفاهيم حول نظرية الشعرية التي سَنُورِدُها بوصفِها نموذجاً لمفهومِ التعبير الإيقاعي. إنَّ مفهومَ التعبير الإيقاعي الذي درسَهُ محمد مفتاح هو مفهومٌ مستجلبٌ من الشعرِ الانجليزي، وقد رَكَّزَ على نموذجٍ نقدي وهو كتاب ريتشارد كارتون المُسَمَّى بالتعبيرِ الإيقاعي في الشعرِ الانجليزي. يصفُ محمد مفتاح هذا الكتاب بقولِهِ: (وهو خلاصة مركزة للدراسات العروضية والإيقاعية في ضوء المقاربات والتحاليل الموسيقية الحديثة والمعاصرة، لكنه اجتهد وأضاف، لهذا فإننا سنستخلص بعض الأفكار الرئيسية من هذا العمل للقارئ، وخصوصا التي سنستفيد منها في تحاليلنا للشعر الحديث والمعاصر).[2] إنَّ ريتشارد كارتون من أتباعِ النظرية التوليدية، وقد تناولَ الإيقاع في كتابِهِ "**نظرية التعبير الإيقاعي في الشعر الانجليزي** "، متوسعاً في تقسيماتِ الإيقاع ووضعَ له قواعد نظرية تَطَرَّقَ لها محمد مفتاح في كتابِهِ "**مفاهيم موسعة لنظرية شعرية** "[3]، ولقد تناولَ محمد مفتاح:

1. مجموع النظريات المختلفة وخصوصاً تلك النظريات التي تنظرُ للإيقاعِ الشعري الإغريقي والروماني.
2. الأبعادُ والأشكالُ المتعددة للإيقاعِ التي تُساهمُ في إيجادِ شعريةٍ للإيقاعِ.

إنَّ تلك الأشكالَ المتعددة للإيقاعِ التي تنطلقُ من الوحدةِ الصوتية الصغرى إلى تكوين الألفاظ وتراكيب الجمل تصنعُ بحركتِها وإيقاعها شعرية

---

[1]- مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. اللغة –الموسيقى – الحركة، الجزء الأول، مبادئ ومسارات، ص 13 – 14 .
[2]- المصدر السابق، ص 83
[3]- مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. اللغة –الموسيقى – الحركة، الجزء الثاني، ص 83

للإيقاع. إنَّ شعريةَ الإيقاع ذات بعد يتوازى مع أبعاد الإيقاع وأشكاله نفسها، لذا فإنَّ البحثَ عن شعريةِ الإيقاع تستوجبُ البحث في تلك المكونات الإيقاعية وأبعادها الجمالية المختلفة، وتستوجبُ تحديد تلك الأنماط الإيقاعية، التي بفضلِها وبفضلِ ترابطها والتأثير الناتج عن ذلك الترابط الذي يصنعُ للإيقاعِ حركة ذات بعدٍ جمالي لتنتجَ من مجموعِ مكونات الإيقاع شعرية. فالوزن وتشكيله المكاني الذي يتجلى من خلالِ توزيع الوحدات والجمل الإيقاعية توزيعاً كتابياً، وبعده الزماني الذي يتجلى من خلالِ حركة الوحدات الإيقاعية في الزمانِ، يؤسسان لشعرية الإيقاع، ولا يتأتى ذلك إلَّا بوجودِ الجمل النحوية وتراكيبها المتوائمة في إسنادِها وفي تجاورِها وفي عدمِ تعقيدها مع المكونات البلاغية ذات الأبعاد المعنوية والبيانية التصويرية تُشَكِّلُ نمطاً إيقاعياً بفضلِهِ تنتجُ الشعرية. وبالنظرِ إلى المحسنات البديعية وبُعْدُها الصوتي، نلاحظُ أنَّ الدراساتَ الإيقاعية الحديثة، سَلَّطَتْ الضوء على المُحَسِّن البديعي باعتبارِهِ مكوناً صوتياً جمالياً، ذلك لما للمحسناتِ البديعية من بعدٍ تنظيمي صوتي[1] يُساهمُ في بناءِ إيقاع الشعر المنتج لأدبيته، ليتبين ذلك من خلالِ التكرار والترديد والمجاورة وغير ذلك. ونستخلصُ مِمَّا ذكَرَهُ محمد مفتاح تنوع مظاهر الإيقاع التي يجبُ الكشف عنها أثناء بحثنا عن اللغةِ الأدبية في النَّصِ الشعري.

يعالجُ صلاح فضل الإيقاع بوصفهِ إحدى درجات سلم الشعرية، مع مكونات أخرى، ويضعُ الإيقاع أول تلك الدرجات. فهو يقولُ: (أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية).[2] إنَّ الدكتور صلاح فضل يضعُ الإيقاع أول درجة من درجاتِ السلمِ

1- را: الدكتور أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ص 44 .
2- فضل، صلاح:نقد الشعر العربي، أساليب الشعرية المعاصرة، المجلد الثاني. دار الكتاب المصري القاهرة، و دار الكتاب اللبناني بيروت. الطبعة الأولى 2009 – 2010

الشعرية، والدرجات الأخرى هي: النحوية، الكثافة، التشتت، التجريد. وهو يتكئُ في وضعهِ لدرجات سلم الشعرية على الألسنية. ليتبينَ أنَّ شعرية الإيقاع من خلالِ ما ذكرناه من الرؤى النظرية السابقة عند محمد بنيس ومحمد مفتاح وصلاح فضل، قد أَفَادَتْ من اللسانياتِ الحديثة في تحديدِ معالم شعرية الإيقاع، مع فارق المناهج النقدية التي تتكئُ عليها تلك الدراسات النظرية، سواء تلك التي أعْطَتْ حضوراً للذواتِ وخصوصاً المتأخرة منها، أو التي غَيَّبَتْ الذوات متمثلة في الدراساتِ الأولى في اللسانياتِ. وأيضاً انطلقت تلك الدراسات من الشعريةِ الحديثة عند تكوينِ الرؤى النقدية، حول الأعمال الشعرية الحديثة، فإنَّ صلاح فضل حَدَّدَ درجة السلم الشعرية في ظِلِّ معالجته للمرحلةِ الشعرية المتأخرة، وخصوصاً في القرنِ العشرين، وهو يُعْطِي رؤيا الذات مع تواشج المستويات اللغوية دوراً كبيراً في إنتاجِ شعرية النص ومكوناته ومنها الإيقاع، وما يحققُهُ من شعريةٍ مع باقي المكونات التي تصنعُها الذات.

وقد درسَ أمجد ريان دراسات صلاح فضل النقدية، وهو يذكرُ في سياقِ دراسته لنقدِ صلاح فضل للشعريةِ المعاصرة، درجات سلم الشعرية ومنطلقها المنهجي النظري بقولهِ: (يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على انه تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها وتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص بما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لإستراتيجيتها الدلالية).[1] ويتبينُ من خلالِ ما سبقَ، أنَّ الإيقاعَ هو أحد الأسس والركائز التي ساهَمَتْ في صناعةِ الشعرية المعاصرة، وخصوصاً في المحاولات الحديثة في التحديدِ الإيقاعي،

---

[1]- ريان، أمجد: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 2000 ، ص 65 .

الباحثة عن شعريةِ للإيقاعِ. لكن الإيقاع هنا يَبْقَى مكوناً من ضمنِ مجموعة من المكونات، أو هو أوَّل ما نكتشفه في النَّصِ الشعري، ويؤكدُ هذا درجات السلم الشعرية عند الدكتور صلاح فضل، الذي جعلَ أولها الإيقاع. وثمة دراسات أعطت الإيقاع في رسمِ الشعرية بعداً أكثر من ذلك، فالإيقاع هو الحركة لتلك المكونات اللغوية والمعنوية، وما تكتسبُهُ من تنظيمٍ في داخلِ النَّص التي تُنْتَجُ في زمنٍ ونسقٍ ثقافي محددٍ. إنَّ البحثَ عن شعريةِ الإيقاع لتلك المكونات المتعددة المذكورة آنفاً، لا تنفصمُ عن الذواتِ والحيوات التي يحدثُ فيها إنتاج الإيقاع وشعريته.

يَرَى أدونيس أنَّه ثمة تلازم بين اللغة والحياة في تاريخِ الشعر العربي بقولهِ : (هكذا أصبحت القصيدة في هذه القرون التسعة نوعا من فن المزج بين اللغة والحياة في سبيكة أنيقة الصنع).[1] إنَّ لغةَ الشعر تعكسُ بجميعِ أبعادها الإيقاعية والمعنوية بطبيعةِ الحياة التي تُنْتَجُ فيها شعرية الإيقاع. فبالنظرِ إلى شعريةِ الإيقاع في الشعرِ القديم، نلاحظَ أنَّ الإيقاعَ انعكاس لتلك الحياة الصعبة التي تشهدُ ترحالاً مستمراً، لذا فإنَّ تلك الحياة تعكسُها اللغة الفخمة والإيقاع المنتظم والجزالة في ألفاظِهِ وأصواته، وبالنظرِ إلى شعريةِ الإيقاع في شعرِ الحداثة، نلاحظُ أنَّ الإيقاعَ يفسرُ تلك التحولات والمنعطفات الجارية في الأدبِ الحديث، وهذا يبينه التحرر من قيودِ القوافي والحرية في حركةِ الإيقاع في تلك الجمل الإيقاعية بين الطول والقصر، وبين توزيعها في تلك الفضاءات المكانية، وأيضاً تعكسُ لغة الشعر الحديث بتراكيبها النحوية والألفاظ التي تؤسسُ لتلك التراكيب، الحياة المدنية وإيقاعها السريع والمتحول والمتنوع. وأيضاً تعكسُ تلك التجارب المتنوعة والمتفاوتة في إيقاعاتِها سرعة إيقاع الحياة، لينتج عن ذلك تجارب شعرية مختلفةٌ في إيقاعاتِها من

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، الطبعة 2009 ، ص 61.

فترةٍ زمنيةٍ إلى أخرى. إنَّ تلك التجارب الشعرية وإيقاعاتها التي تشهدُ تنوعاً كبيراً في حركةِ الإيقاع، هي نتاج تعدد في الاتجاهاتِ والتحولات الاجتماعية والثقافية.

إنَّ شعريةَ الإيقاع تبرزُ من خلالِ التوازنات الصوتية التي تجري في حركةِ الإيقاع، من خلالِ امتدادها الزمني وتشكيلاتها الكتابية، لذلك فإنَّ الدراساتِ النقدية الحديثة ركَّزَتْ في تناولِها لشعرِ الحداثة على التناسباتِ الصوتية والتوازنات التي تمنحُ الإيقاع بعداً شعرياً. إنَّ تلك الدراسات التي اعْتَمَدَتْ على إحصاءِ المقاطع، وبيان حسن التأليف في تلك الجمل الإيقاعية، وبيان التكرار الذي يحدثُ في السياقاتِ اللغوية للقصيدةِ، تشكلُ أهمية تلك التوازنات الصوتية في الجملِ النحوية وفي الجملِ الإيقاعية، وخصوصاً في استهلاليةِ تلك الجمل وفي قوافيها، لذا فمن هذا المنطلقِ اشتغلَ الدارسون في الإيقاعِ وشعريته عند التطبيقِ على الشعرِ المعاصرِ على هذا المنحى اللغوي[1].

إنَّ شعريةَ الإيقاع لا تنفصمُ عن الذوات الصانعة للإيقاع المنتج للشعرية. فإذا أمْعَنَّا النظرَ في كتبِ النقد القديم يتبينُ أنَّهم أولوا أهمية كبرى لقصديةِ الذات الشاعرة عند صناعةِ الشعر. يقولُ ابن طباطبا العلوي: (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه).[2] يتبينُ من خلالِ ما سبقَ أهمية الذات الشاعرة وقصديتها المنتجة للشعرية معنىً وإيقاعاً. إنَّ إنشاءَ الإيقاع ومكوناته العروضية والنحوية والصرفية

---

[1]- را: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، في المنطق، دار الحوار الطبعة الأولى 2005، ص 337

= كذلك را: أوركان، عمر: اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011، ص 86 .

[2]- العلوي، أبي الحسن بن احمد ابن طباطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع دار العلوم للطباعة والنشر الرياض 1985 ، ص 7 – 8 .

والصوتية، يتكئُ في إنتاجِ الشعرية على الذاتِ الشاعرة، هذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى على الذات المتلقية للخطابِ الشعري.

يقولُ الدكتور أحمد حيزم: (الإيقاع مكوِّن جوهري في الشعر يفصح عن خصائص تجربة الشاعر اللغوية ويسم اختياراته فيها لمعالم الفرادة، وقد استأثر في العصرِ الحديث بجهودِ المبدعين يصرفوها على أنحاء متنوعة لإنشاء أشكال تنفتح بها للذات المبدعة مسالك جديدة في توزيع الكلام ونظمه، وهم في سبيل ذلك يتوسلون بإجراءات عديدة مختلفة بعضها تقليدي يستقدم النموذج ويروم أن يكيِّفه، وبعضها الآخر مستحدث يعترض عليه ويدعو إلى تجاوزه).[1] إنَّه يؤكدُ أنَّ الإيقاعَ مُكوِّنٌ أساسيٌّ في الشعرِ، ويبينُ المدى الذي يحققُهُ المبدعون في إنشاءِ قصائدهم إيقاعياً، وهو يتحدثُ في هذا السياق عن شعراءِ العصر الحديث وخصوصاً منهم أبو القاسم الشابي، ليُبَيِّنَ المسالك التي تنفتحُ على الذاتِ المبدعة عند تأسيسه لإيقاع قصيدة وإنتاج شعرية، لتختلفَ تلك المسالك والإجراءات من حيث تقليديتها واتكائها على القديمِ، ومن حيث جدتها وحداثتها العروضية، ليفتحَ أحمد حيزم آفاقاً لغويةً متعددةً تُبَيِّنُ ماهية الإيقاع وعناصره المُستَمَدَّة من اللغةِ، وأشكالها المختلفة من نظمٍ للكلامِ وعروضٍ وأصواتٍ، وتوزيع تلك الأشكال اللغوية في فضاءاتها الكتابية وامتداداتها الزمنية. ويتبينُ أنَّ تعاضدَ أشكال اللغة في الحركةِ الإيقاعيةِ وتواشحها وتعالقها، يُنْتِجُ شعريةً بناءً على القدرةِ والقصدية المتكئة على الحسِّ الشعري والوعي الذاتي عند المبدعِ، وأيضاً عند الذاتِ المتلقية التي تُدركُ إيقاعات الشعر وجماليته، ليُساهمَ ذلك الإدراك والوعي لأجزاءِ الإيقاع وفاعليتها في إنتاجِ الشعرية في اكتشافِها. كل هذا يصنعُ شعرية للإيقاع مبنية على حركةِ الأنماط الإيقاعية والتفاعل بينها وبين الذوات.

---

[1]- حيزم، أحمد: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2010، ص 229 .

يَرَى ريتشاردز أنَّ الإيقاعَ عملية تقومُ على تتابعِ المقاطع والتوفيق بينها، والتأثير الناتج عن ذلك التوفيق، وهو يؤكدُ أنَّ عمليةَ التتابعِ تهيئُ ذهنَ المتلقي لاستقبالِ الإيقاع وتلقيه تلقياً يتكيَّفُ عليه الوعي ذلك بقولِه : (فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً، أو صورا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة)[1]. يتبينُ من خلالِ ما ذكرَهُ ريتشاردز أهمية التتابع لتلك المقاطع من حيث نشاطها اللغوي الذي من خلالِه تحصلُ عملية الإيقاع، ومن خلالِه يحصلُ ذلك التأثير لهذه التتابعات، ويفسرُ الدكتور علوي الهاشمي[2] قول ريتشاردز بأنَّه يُعْطِي الإيقاع بركنيهِ الأساسيين العلاقة بين تلك المقاطع وأثر تلك العلاقة أهمية في إنتاجِ الوظيفة الجمالية للإيقاع. إنَّ إنتاجَ الإيقاع عند ريتشاردز، يقومُ على التتابعِ للمقاطعِ والتأثيرات الناتجة عن هذا التتابع، فإنَّ إنتاجَ الإيقاع عنده ليس مرهوناً بتأثيرِ الكلمة ووقعها في النفسِ فحسب، بل هو مرهونٌ بتضافرِ وتعاضدِ التوقيعات والتأثيرات لتلك المقاطع المؤسسة للكلماتِ والجمل[3]. لذلك فإنَّ مجموعةَ التأثيرات المتواشجة لتلك الكلمات، هي الأساسُ الذي تقومُ عليه شعرية الإيقاع. وإذا فتَّشْنَا في دراساتِ النقد حول الشعر الجديد نجدُ أنَّها تسلطُ الضوء على نوعٍ من التأثيرات التي ترتبطُ موسيقى الألفاظ وموسيقى الكلمات بالحالةِ التعبيرية الناتجة عن الأثرِ

---

[1]- أ .أ ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى 2005 ، ص 185 .

[2]- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ومملكة البحرين وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ، الطبعة الأولى 2006 ، ص 36 .

[33]- أ.أ ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، ص 188 .

النفسي المرتبط بالموسيقى الشعرية بشقيها الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية[1].

ومن هذا نُدركُ أنّ كنه الإيقاع وأدبيته لا نستطيعُ النظر إليها نظرة أولية نكشفُ من خلالِها المكونات فحسب، بل تكونُ النظرة أبعد من ذلك إلى كشفِ التأثير الناتج عن هذه الإيقاعات.

ومن أهمِّ النظريات التي حاوَلَتْ شرحَ شعرية الإيقاع نظرية هنري ميشيونيك، وقد تناولَ بعض الدارسين العرب نظرية ميشيونيك التي سنعتمدُ على تلك الدراسات في محاولةِ توضيحُ ملامح تلك النظرية والاستفادة منها في هذا البحث.

إنَّ من أهمِّ النماذج النقدية التي تناوَلَتْ كتابات ميشونيك في الإيقاعِ وخصوصاً الإيقاعات المنتجة للشعريةِ كتابات خميس الورتاني[2]. وقد قدمَ خميس الورتاني سبباً يوضحُ تناوله لهذه النظريةِ، وذلك بقولِهِ: (وهو محاولة استنباط جملة من المفاهيم والأدوات والمعادلات للوصول إلى تحديد أهم القوانين الفاعلة في خلق الإيقاع في النص الشعري العربي الحديث).[3] وقد تناولَ الباحث خميس الورتاني نظرية ميشونيك تحت عنوانين رئيسيين هما:

1- **النـــقـــض:** وهو دراسةُ ميشونيك لجل النظريات والتعريفات التي سبَقَتْ دراسته معالجاً إياها معالجة نقدية، شَمَلَتْ مكونات الإيقاع وخصوصاً تلك المكونات التي اختزَلَ فيها الباحثون ماهية الإيقاع المنتج للشعرية[4].

---

[1]- الدكتور الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الثالثة 1984 ، ص 215 .

[2]- را: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث الجزء الأول، دار الحوار، الطبعة الأولى 2005 ، ص 165 – 216.

[3]- المصدر السابق، ص 165 – 216.

[4]- راجع المرجع السابق ص 165 – 184.

2- **الإبــــــرام**[1]: إنَّ الباحثَ يُحَدِّدُ في هذا المبحث أبعاد تعريف الإيقاع عند هنري مشيونيك ، ويؤكدُ أنَّ الإيقاعَ يتجاوزُ العلاقات داخل النَّص إلى خارجِ النَّص، ليخلقَ امتداداً بين اللغة والذوات والعوالم، التي تتمحورُ فيها تلك الذوات، لذا فهو يقولُ: (ولما كانت العناصر المشتركة في إنشاء الإيقاع وتحديد خصائصه على هذه الدرجة من التعددِ والتنوع، فاض هذا المفهوم عن العد والقياس لأنه يفيض عن اللسان ليشمل ما تحت اللساني وخارج اللساني. على هذا النحو يكون البحث في نظرية الإيقاع مندرجا في إطار شعرية الخطاب والذوات. وهي شعرية تاريخية تتواصل فيما يسميه شعرية للتاريخ والسياسة).[2] ويبدُو من خلالِ ما سبقَ، أنَّ تعريفَ هنري ميشونيك للإيقاع بكونهِ منتجاً للشعريةِ يتجاوزُ اللغة معتمداً عليها في مرحلةٍ من مراحلِ الإيقاعِ، إلى الذواتِ والعالم الذي توقعُ فيها تلك الذوات، سواء كانت تلك العوالم تاريخية أو اجتماعية أو غير ذلك، لذا فإنَّ شعرية الإيقاع تنفتحُ لكونها شعرية للخطابِ.

إنَّ شعريةَ الإيقاع بحسبِ ما يقتضي هذا المفهوم تتجاوزُ في تنظيمِها الإيقاع النَّص، وعلاقاته الداخلية ومكوناته اللغوية إلى خارجِ النَّص، لتكونَ بحسبِ هذه النظرية منفتحة ومُمْتَدَّة إلى فضاءاتٍ متعددة، لذا فإنَّ إدراكَ شعرية الإيقاع وتحديد ملامحها وتبيين معالمها يستوجبُ البحث في لغةِ النَّص ومدلولاته والفاعلية التي تنتج عن الذواتِ، فإنَّ شعرية الإيقاع هي شعرية خطاب وتاريخ ومجتمع

---

[1]- راجع المرجع السابق ص 184 - 216.

[2]- المرجع السابق ص 187.

بحسبِ هذه النظرية، لتعقدَ هذه النظرية صلة بين اللغة والعالم[1]، ولتنقضَّ بذلك المبدأ ميراث الشكلية الروسية المغلق على الشكلِ فقط[2].

إنَّ شعريةَ الإيقاع تحت هذه المفاهيم تنفصلُ عن الشكلانيةِ الروسيةِ، ليكوِّنَ الإيقاع صلات بين الخطاب والتاريخي والمجتمعي. إنَّ تحديدَ شعرية الإيقاع بما تقتضيه هذه النظرية تستوجبُ انفتاحاً بين الخطاب والتاريخ والمجتمع والثقافة، لتنتهيَ الشعرية الشكلية المغلقة على النَّص أمام هذه النظرية، التي توجدُ انفتاحاً مستمراً وعلى الدوامِ هذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى، تُعْطِي هذه النظرية أهمية للذوات في صناعةِ الخطاب وإيقاعه المنتج للشعريةِ بعكسِ ما كانت عليه الشكلية من إلغاءِ كل ما هو خارج النَّص واعتبار إيقاع النَّص هو علاقات داخلية فقط، وبعكسِ ما كانت عليه المقاربات الأخرى للإيقاعِ بكونهِ منتجاً للشعريةِ، التي اخْتَزَلَتْ الإيقاع في عروضٍ، واخْتَزَلَتْ الإيقاع في علامةٍ وغيرها من الأشكالِ اللغوية التي لا تتجاوزُ فاعليتها داخل النَّص.

وقد نقَلْنَا تعريفَ ميشونيك للإيقاع من كتبِ النقاد العرب الذين تناولُوا نظريته بالدراسةِ والتحليلِ. يقولُ هنري ميشونيك: (إني أُحدُّ الإيقاع في اللغة بكونه انتظام السمات التي تنتج بها الدوال اللسانية وغير اللسانية معنى خاصا متميزا عن المعنى المرجعي وأسميه تدلالاً، أعني القيم الخاصة بخطاب وبه هو وحده هذه السمات يمكن أن تتنزل في كل مستويات اللغة: النبر، النظم، الوحدات المعجمية، التراكيب وهي تشكل في ائتلافها نحوا يعطل القول بمستوى إيقاعي)[3].

---

[1]- را: مُنصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2007 ، ص 16 .

[2]- را: رالو، ايليزابيت رافو: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الصادق قسوسة، المركز الوطني للترجمة تونس، دار سيناترا ، ص 155 – 156 ،

[3]- نقلا عن حيزم، احمد: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، احمد حيزم. صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2010، ص 190 . ونقلا عن الدكتور الكنوني، محمد عياش: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى

ونستطيعُ تلخيص نظرية ميشونيك بكونِ الإيقاع داخل اللغة، يظهرُ بوصفهِ تنظيماً للحركة في الكلامِ، وتنظيم للخطابِ عبر الذات وللذاتِ، عبر خطابها ليعطيَ الأولية للذاتِ. ومن هذا المنطلق النظري ومِمَّا ذَكَرْنَا في هذا المبحث، فإنَّ شعريةَ الإيقاع وفقاً لنظريةِ ميشونيك، تتكئُ على المستوياتِ اللغوية للإيقاعِ، لتنفتحَ بمدلولاتِها في الخطابِ الشعري على التاريخي والمجتمعي، ولا يحصلُ فصلٌ للذواتِ وعالمها التي أَنْتَجَتْ الإيقاع والتي تلقت الإيقاع، ليكونَ الإيقاع بهذا منتجاً لمعنى يَتَوَلَّدُ عن مستوياتِه اللغوية، وينتجُ شعرية للإيقاعِ تقومُ على المكوناتِ النَّصية والخارج النَّصية.

2010 ص 76 ، ونقلا عن الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا لخميس، الجزء الأول، دار الحوار سوريا اللاذقية.

الفصل الثاني

الإيقاع والشكل

توطئة

بعد أنْ أنْهَيْنَا الفصلَ السابق الذي حاوَلْنَا فيه وضع إطار نظري للكشفِ عن مصطلحاتِ الإيقاع والشعرية، سَنَبْدَأُ في هذا الفصلِ والفصول التي تليهِ دراسة مكونات البنية الإيقاعية، ومساهمتها في إنتاجِ الشعرية، وهذا الفصل ينقسمُ إلى ثلاثةِ مباحثٍ:

المبحث الأول : تطور الإيقاع في التجربة الشعرية.

المبحث الثاني: التنـــوع الإيقاعي.

المبحث الثالث: أثر التشكلات الصوتية للإيقاع.

المبحث الأول: تطور الإيقاع في التجربة الشعرية

إذا نظَرْنَا إلى شعراءِ السبعينيات من القرنِ الماضي، نجدُ أنَّهم تجاوزُوا كل المراحل الشعرية السابقة، وخصوصاً من حيث التطور الإيقاعي، وهذا لا يلغي استلهامهم منها، وخصوصاً من جهةِ الأشكال الإيقاعية، والشاعر محمد الثبيتي ينْتَمِي إلى جيلِ شعراء السبعينيات والثمانينيات، ولا شك أنّه تأثرَ بمحيطهِ الشعري العربي، ومحيطهِ الشعري المحلى، مثلما أثَّرَتْ الاتجاهات الشعرية في العالمِ العربي في شعراءِ من قبلهِ[1]. ويَرَى الدكتور حسن النعمي[2]، أنَّ المرحلةَ التي ظهرَ فيها محمد الثبيتي، هي مرحلة تعَزَّزَتْ فيها الشعرية، وتكَوَّنَتْ فيها جماليات الشعر الحر حتى وصَلَتْ إلى نضوجهِ في الشعريةِ المحليةِ.

---

[1]- را: إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد ناشرون، الطبعة الثانية 2007 ، ص 101 .

[2]- أ.د. النعمي، حسن محمد: محاضرات في الأدب السعودي، خوارزم العلمية، الطبعة الثانية 2012، ص 60 .

إنَّ الشعريةَ العربية شَهِدَتْ تحولات إيقاعية، طَرَأَتْ على التراكيبِ الموسيقية للقصيدةِ الحديثة، وطَرَأَتْ على الشكلِ الإيقاعي العام للقصيدةِ. فقد درسَ الدكتور عز الدين إسماعيل تلك المراحل الحداثية[1]، التي شَهِدَتْ تحولاً في البنيةِ الإيقاعيةِ، مبتدئاً بمرحلةِ التقليد، ومنتهياً بمرحلةِ البيت الحر. وقد انطلقَ الدكتور عبد الناصر هلال[2]، مِمَّا وقفَ عنده الدكتور عز الدين إسماعيل، ليجعلَ مرحلة قصيدة النثر استكمالاً لِمَا شَهِدَتْهُ القصيدة العربية، من تحولاتٍ كبرى مستمرةٍ في البنيةِ الإيقاعيةِ، حيث نجدُ أنَّ النَّصَ الشعري الحديث في الواقعِ الأدبي العربي، منذُ الإحيائية إلى وقتِنا الحالي، من أهمّ ملامح تطوره التحديث في البناءِ اللغوي[3]، والأشكال الإيقاعية[4]، سواءً كانت أشكالاً التَزَمتْ بنظامِ القصيدة القديمة، مع وجود تطور يختلفُ في بعضِ مراحله عنها، أو كان تجديداً في بعضِ إيقاعات النَّص، مثل تنوع القوافي عند شعراءِ مدرسة أبوللو، أو كان هذا التطور تمرداً وخرقاً لنظامِ القافية، فإذا تَتَبَّعْنَا تلك التغيرات، نجدُ أنَّها بلَغَتْ ذروتها في السبعينيات، وذلك من جهتين أولاهما، ظهور قصيدة النثر التي يقولُ أصحابها أنَّها ذات إيقاعات داخلية. وثانيهما، التجريب المستمر على شكلِ إيقاع القصيدة العربية، مثل احتواء القصيدة على أشكالٍ متعددةٍ، والمزج بين تلك الأشكال، وهذا

---

[1]- را: الدكتور إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة السادسة 2003

[2]- الدكتور هلال، عبد الناصر: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، الانتشار العربي و النادي الأدبي في منطقة الباحة، الطبعة الأولى 2012 ص 191

[3]- را: ريان، امجد: من التعددية إلى الحياد قراءة في نصوص شعرية جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997 ، ص 12 .

[4]- را: الدكتور قاسم، دعنان: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في أصالة الشعر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى 1980 ، ص 135 .

تجلى عند الشاعرِ محمد الثبيتي، عند مزجهِ بين الشكل العمودي وشعر التفعيلة، واستخدام بحور متعددة في النَّصِ الشعري الواحد، واستخدام قصائد نثرية.

إنَّ الشاعرَ محمد الثبيتي أحد النماذج الشعرية في تلك المرحلة، ومن أهمِّ شعراء المملكة العربية السعودية الذين واكبوا تجربته، سعد الحميدين ومحمد العلي وعلي الدميني وعبد الله الصيخان[1] وعبد الله الزيد ومحمد العيد الخطراوي وعلي الحازمي وأحمد الصالح[2]، وغيرهم من شعراءِ تلك المرحلة. وقد شَهِدَتْ الدراسات النقدية والمقترحات حول الإيقاع، تقدماً وتنامياً في ذلك العهد، لنكتشفَ أنَّ الشاعرَ محمد الثبيتي أنتج إيقاعه على نمطِ إيقاعات شعر مرحلة السبعينيات والثمانينيات. وإذا أَمْعَنَّا النظرَ في مجموعِ الخصائص الإيقاعية التي ساهمت في إنتاجِ الشعرية، نجدُ أنَّها ليست ثابتة في سيرتِهِ الشعرية، بل متطورة تختلفُ من ديوانٍ إلى ديوانٍ آخر، وتختلفُ أيضاً من جهةِ جدتها وحداثتها في داخلِ الديوان نفسه، لنستطيعَ رسم ملامح عامة متطورة من مرحلةٍ زمنيةٍ إلى مرحلةٍ زمنيةٍ أخرى، ومن قصيدةٍ داخل الديوان إلى قصيدةٍ أخرى، ففي ديوانِ **"عاشقة الزمن الوردي"**أول دواوينه، يتبينُ أنَّ إيقاعَهُ يستلهمُ من التراثِ والأصالة تشكله وحركته، لذا فهو يصفُ في مقدمةِ الديوان قصائده بقولِهِ: (فهي في مجملها من الشعر العمودي، إلا إنني تعمدتُ في بعض القصائد المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يرتكز على منح التفعيلة قدرا أكبر من الحرية لتمتد وتنحسر حسب ما تمليه "الحالة الشعرية ".. ولتتمكن من احتضان التجربة الإنسانية وبلورتها)[3]. يتبينُ من خلالِ

---

[1]- را: أبو هيف، عبد الله: الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2002 . ص21 .
= وكذلك را: الغذامي و عبد الله محمد: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة 2008 .

[2]- را: الدبيسي، محمد إبراهيم: الشعرية المعاصرة في المملكة العربية السعودية ملامح وسمات، نادي المدينة المنورة الأدبي، الطبعة الأولى 2001 ، ص 99 .

[3]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 218 – 219 .

قوله السابق، أنَّ مُجْمَلَ قصائد "**عاشقة الزمن الوردي**"قصائد عمودية، ومع ذلك فهو يؤكدُ تعمده المزج بين الأشكال العمودية وشعر التفعيلة، الذي يحتضنُ التجربة الإنسانية، ويُعْطِي مساحة للتعبير والحالة الشعرية كما يقولُ. ونستنتجُ مِمَّا سبقَ، أنَّ مُجْمَلَ القصائد في الديوانِ الأوَّلِ، جاءَتْ عمودية مستلهمة شكلها الإيقاعي من التراثِ، وذلك يختلفُ عن ديوانِهِ الأخير موقف الرمال، فيتضحُ أنَّ هناك تطوراً في المكوناتِ الإيقاعية، التي من خلالِها نكتشفُ التباين في شعريتِها، وما تحملُهُ من معانٍ ودلالاتٍ شعريةٍ تختلفُ عن ديوانِ "**عاشقة الزمن الوردي**"، لذا فإنَّ شعريةَ الإيقاع ليست ثابتة في كل دواوينه، بل تختلفُ بحسبِ طبيعة إيقاع النَّص ذاته.

إنَّ مكونات الإيقاع مجتمعة تُساهمُ في إنتاجِ الشعريةِ، ذلك بفضلِ استخدام لغة ذات طاقات موسيقية، تتجلى من خلالِ اتكائها على إرثٍ شعري، يتبينُ من خلالِ القصائد ذات الإيقاعات القديمة، ويتضحُ أيضاً من خلالِ ما تحملُهُ تلك المكونات الإيقاعية من دلالات، وهذا ظهرَ جلياً في بداياتِ تجربته الشعرية. وقد أشارَ الدكتور محمد صالح الشنطي، إلى مقدمةِ ديوان عاشقة الزمن الوردي، منطلقاً من مظاهرِ الاتجاه الوجداني، من خلالِ دراسته النقدية التي قدَّمَها حول شعر محمد الثبيتي[1]، ليعطيَ حكماً مفاده أنَّ الشاعرَ محمد الثبيتي بدأ وجدانياً، وقد اتَّكأَ هذا الحكم على قولِ الشاعر، إنَّه يمزجُ بين الشعر العمودي والتفعيلة، لاحتضانِ التجربة الإنسانية، وهذا الحكم يتنافى مع قول الشاعر، أنَّ مُجْمَلَ القصائد جاءَتْ عمودية، وإذا نظرنا إلى القصائدِ العمودية، نكتشفُ أنَّها اتكأت على إرثِنا الشعري في شكلِها الإيقاعي وفي دلالتِهِ. مع هذا فثمة نظرة نقدية تتغايرُ، مع ما ذكرَهُ محمد

---

[1]- را: الدكتور الشنطي، محمد صالح: التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية (دراسة نقدية- رؤية وشهادة) المجلد الثاني، إصدارات النادي الأدبي بحائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2003، ص 591

الثبيتي في مقدمتِهِ، ذلك في قصيدتِهِ **"هوامش حذرة على أوراق الخليل"**[1]. يقولُ الشاعر محمد الثبيتي:

أَيَرْضَى الشِّعرُ أنْ يَبْقَى أَسِيراً

تُعَذِّبهُ مُحاصرةُ الخليلِ

وأغلالُ الوليد أبي عبادةْ

ويبقى كاهناً من عصر عادْ

تلاشتْ في ملامحه الأماني

إنَّهُ يُودِعْ في هذه القصيدة رؤية نقدية، حول إيقاع القصيدة الخليلية، عند قولِهِ: "أيرضى الشعر أنْ يبقى أسيراً "، لمحاصرةِ الخليل بن احمد الفراهيدي، وأغلال أبي عبادة الوليد "البحتري "، ليرفضَ بذلك شكل القصيدة القديمة، وتلك الرؤى النقدية تستدعي تحفيز الشعراء المُجايلين له، الخروج على شكلِ القصيدة الكلاسيكية العمودية، وذلك لا يتناقضُ مع ما قَرَّرَهُ الشاعر محمد الثبيتي في مقدمتهِ، لوجودِ قصائد تحملُ مكونات إيقاعية من جهةِ تراكيبها الصوتية وفي حركةِ عروضها، ليتضحَ أنَّ غالبَ قصائده كانت ترسمُ جنوح الشاعر محمد الثبيتي في رسمِ شعريته إلى الشكلِ الإيقاعي القديم.

من أبرزِ القصائد التي استَلْهَمَتْ فيها شعرية الإيقاع من التراثِ الشعري ومن المدرسةِ الإحيائية الكلاسيكية، من ديوانِ عاشقة الزمن الوردي، قصيدة: **"صوت من الصف الأخير"**[2]، وقصيدة **"الخطب الجلل في رثاء الملك فيصل"**، وقصيدة: **"بوابة الريح "**[3]، وقصيدة: **"الرحيل إلى شواطئ الأحلام"**[4].

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 253 .

[2]- المصدر السابق ص 221

[3]- المصدر السابق ص 299

[4]- المصدر السابق ص 225

سَنُوردُ نماذج من القصائدِ السابقة توضحُ أنَّ مكونات الإيقاع في هذه القصائد اعْتَمَدَتْ على الشكلِ القديم، ذلك من خلالِ كشف مجموعة من المكونات الإيقاعية في تلك النماذج الشعرية.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتِهِ: **"الرحيل إلى شواطئ الأحلام"**:

أَلْقَيتُ بينَ يديكَ كُلَّ عِتَادِي
وأَرَحْتُ مِنْ هَمِّ الطَّريقِ جَوادِي
وفَرَرْتُ مِنْ لَفْحِ العَواصفِ حِينَمَا
طَالَ الرَّحيلُ، وماتَ صَوتُ الحَادِي
وتَجَاوَبَتْ أَصْداءُ صَمْتِي في الرُّبَى
وعَلَى السُّهولِ وعِنْدَ مَجْرَى الوادِي

يتضحُ من خلالِ المثال السابق مجموعة من المكونات الإيقاعية التي استلهمها الشاعر من الموروثِ الشعري العربي عند النظرِ إلى جماليةِ الإيقاع، وتلك المكونات هي:

1- ابتداء القصيدة بالتصريعِ، حيث جاءت القافية ومكوناتها من رويٍ وردفٍ ووصلٍ، نفسها في الشطرِ الأوَّل، والشطر الثاني في بدايةِ القصيدة، وهذا ما درجَ عليه الشعراء القدماء عند وضعِ قصائدهم.

2- استخدامُ بحر الكامل التام بتفعيلاتِهِ الست الموزعة على الشطرين.

3- استخدامُ روي واحد هو حرف الدال مسبوقاً بألفِ ردف وموصولاً بالياءِ، حيث يلتزمُ الشاعر من بدايةِ القصيدة إلى نهايتِها بهذه القافية ومكوناتها.

4- نلاحظَ أنَّ مكونات الإيقاع تحملُ دلالات واضحة، تستلهمُ من التراثِ معانيها وخصوصاً يتجلى ذلك في بثِّ دلالات للإيقاعِ تتجلى في كل شطرٍ شعري. وأيضاً يتجلى من خلالِ استخدام ألفاظ مستجلبة من الموروثِ

الشعري مثل: جواد، لفح، عواصف، ربى. ويقولُ الشاعر محمد الثبيتي في الديوانِ نفسه، في قصيدةِ "الخطب الجلل في رثاء الملك فيصل"[1]:

غدورٌ هِي الأَيَّامُ ، والشَّرُّ أَغْدَرُ

وأيدِي المَنَايَا فِي النفوسِ تَخَيَّرُ

أَحَقّاً طَواكَ المَوتُ يا فيصلَ الهُدَى

أَلَا إِنَّهُ الخَطْبُ الجليلُ المُدَمِّرُ

مُصَابُ هَوى فوقَ القُلوب فمَا أَرَى

سِوى مُقْلَةٍ تَبْكِي وقَلْبٍ يُفَطَّرُ

وكارثةٌ أَلْقَتْ بِنَا فِي جَحِيمِهَا

ونَازلة حَلَّتْ بنَا لا تُقَدَّرُ

رَحَلْتَ وفِي الأَكبادِ أَعْقَبْتَ حَسرةً

وأيّ فُؤادٍ مَا بَكَى، كيفَ يُعْذَرُ

يتبين من المثال السابق مايلي:

1- القصيدةُ يرثي فيها الشاعر الملك فيصل رحمه الله تعالى، وقد جاءَتْ على البحرِ الطويلِ (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن). وهذا البحر قد استَخْدَمَهُ الشعراء القدماء في قصائدِ الرثاء، لعَلَّ من أشهرِ القصائدِ الرثائية التي جاءَتْ على هذا البحرِ، قصيدة عبد يغوث الحارثي[2] عندما يرثي نفسه. ويذكرُ أحد الباحثين[3] أنَّ معظمَ القصائد العمودية الرثائية في الشعرِ السعودي،

---

[1]- المصدر السابق، ص 231

[2]- را: الضبي، المفضل به محمد به يعلى: المفضليات، شرح وتحقيق احمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف الطبعة التاسعة ، ص 155 .

[3]- را: الرثاء في الشعر السعودي، د. هاجد دميثان الحربي، إدارة النشر العلمي جامعة الملك سعود 1434 هـ ، ص 438 – 439 .

جاءَتْ على هذا البحرِ، موضحاً سبب ذلك من حيث الإمكانيات التي تفسرُ الحالة التي يكونُ عليها الشاعر.

2- نلاحظُ أنَّ الشاعرَ بدأ قصيدته مصرَّعة حيث جاءَتْ القافية من الشطرِ الأول من القصيدةِ تَتَّحِدُ مع القافية في الاشطرِ الأخرى.

إنَّ المثالَ السابق يبين أنَّ شعريةَ الإيقاع في مستواها العروضي في هذه القصيدة، استُلْهِمَتْ من إيقاعِ القصيدة العربية القديمة مكوناتها، وذلك يتجلى في أهمِّ المكونات الإيقاعية، كالبحر والقافية واللغة التي تحملُ دلالات تُحاكِي القصائد الرثائية القديمة. لتتضحَ عبقرية الشاعر في استخدامِ مكونات الإيقاع للقصيدةِ، من جهةِ توظيف البنية الموسيقية للبيتِ الشعري القديم، التي تتضحُ من خلالِ اعتماده على نظامِ الأشطر المتساوية في تفعيلاتِها. وأيضاً الوضوح في الدلالةِ التي تتجلى من خلالِ الإيقاع اللغوي، ومن خلالِ الجمل النحوية في القصيدةِ والبعد عن الغموضِ الشعري في تلك القوالب الشعرية، الذي يَتَماشَى مع الغرض الشعري والموسيقى الذي يقدمُ فيها الشاعر شعرية إيقاع قصيدته، ليكشفَ الحالة النفسية التي كان عليها من خلالِ المكون الإيقاعي. وفي مثالِ آخر من قصيدةِ **"صوت من الصف الأخير"**[1]، يقولُ الشاعر محمد الثبيتي:

هَل كنتَ يوماً في الحياةِ رسولا
أَمْ عَاملاً في ظِلِّها مَجْهولا
تَسخُو بروحِكَ للخُلودِ مَطيَّة
وحُبيتَ حظَّاً في الخلودِ ضَئيلا
ووَقَفْتَ من خلفِ المسيرةِ مُعرضاً
عَنْ أنْ تكون معَ الصفُوفِ الأولَى

1- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 221

تتسَابقُ الأجيالُ في خَوضِ العُلا

وقعدتَ عنها هل أقولُ كسُولا

ماذا أعاقكَ أنْ تَخُوضَ غِمارَهَا

سعياً، وغيركَ خاضَهَا مَحْمُولا

يتجلى من خلالِ المثال السابق، مجموعة من المكوناتِ الإيقاعية التي يتبينُ من خلالِها، أنَّ إيقاعَ القصيدة استْلْهمَ كنهه من إيقاعاتِ الشعر الكلاسيكي الإحيائي . وقد اتضحَ ذلك من خلالِ البحر الكامل التام، وقافية القصيدة التي جاءَ رويها اللام مردوفاً بالواوِ والياءِ موصولاً بالضمةِ. وقد أنشأ الشاعر محمد الثبيتي إيقاع قصيدته على غرارِ قصيدة الشاعر أحمد شوقي: **"قم للمعلم وفّه التبجيلا"**. لنلاحظَ أنَّ هناك اتحاداً بين إيقاع القصيدتين من جهةِ العروض، ومن جهةِ القوافي وتكويناتها الصوتية، وأيضاً من ناحيةِ المضامين والدلالات التي تحملُها هذه القصيدة، لنستشفَ من خلالِ هذا النص مدى استلهام الشاعر، شكل إيقاعه في بداياتِهِ من إيقاعِ القصيدة القديمة، ومن إيقاعِ القصيدة الإحيائية التي أرادَ أصحابها الاتكاء على الموروثِ الشعري عند إنتاجِ شعريتهم، وعند إنتاجِ اللغة التي من خلالِها نكتشفُ معالم تلك الشعرية.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدة **"بوابة الريح"**[1]:

مَضَى شِراعِي بمَا لا تَشتهِي رِيْحِي

وَفَاتَنِي الفَجْرُ إذْ طالَتْ تَرَاوِيْحِي

أَبْحَرْتُ تَهوِي إلى الأعماقِ قَافِيَتِي

ويَرْتقِي في حِبالِ الّريحِ تَسْبِيْحِي

مُزمَّلٌ فِي ثِيَابِ النُّورِ مُنْتَبِذٌ

---

[1]- المصدر السابق، ص 299

تِلْقَاءَ مَكَّةَ أَتْلُو آيَةَ الرُّوْحِ
وَاللَّيلُ يَعْجَبُ منِّي ثُمَّ يَسْأَلُنِي
بوَّابَةُ الرِّيحِ! مَا بَوَّابَةُ الرِّيحِ؟
فَقُلْتُ والسَّائِلُ الليليُّ يَرْقُبُنِي
وَالودُّ ما بينَنَا قَبْضٌ مِنَ الرِّيحِ

إنَّ القطعةَ الشعرية السابقة جاءَتْ مكوناتها الإيقاعية، مُستَمِدَةَ من إيقاعات القصيدة القديمة، جمالياتها وشعريتها، وهذا تجلى من خلالِ مجموعة من المكونات الإيقاعية، فبحر القصيدة البسيط التام، وقافيتها جاءَ رويها الحاء، وجاءَتْ موصولةً بالياءِ ومردوفةً بالياءِ والواوِ. وكان أيضاً موضوع القصيدة التي تَجلَّتْ دلالاتها من خلالِ المكونات الإيقاعية، يخاطبُ المكان (مكة)، ويخاطبُ قدسيتها.

إنَّ الأمثلةَ السابقة توضحُ أنَّ شعريةَ الإيقاع في ديوانِ عاشقة الزمن الوردي، أول دواوين الشاعر محمد الثبيتي، تختلفُ عن الدواوين الأخرى. فإيقاعات عاشقة الزمن الوردي، استُلْهِمَتْ من إيقاعِ الشعر العربي القديم تكويناتها الإيقاعية. ولعَلَّ بداية الشاعر جعلَتْهُ أكثر التصاقاً بشكلِ القصيدة الكلاسيكية، وأكثر ارتباطاً بإيقاعاتها التي تَتَّسِمُ بالانضباطيةِ، في التموضعِ المكاني، وفي الحدودِ الزمنية لأبياتِ البحرِ المختار للقصيدةِ. وهذا لا يلغي وجود قصائد ذات إيقاعات حديثة، قصائد تُحَاكِي مكوناتها الإيقاعية، قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر المعاصر، حيث تتجلى النزعة إلى التجديدِ والابتكار في إيقاعاتِ القصيدة، ويتضحُ مقدار الاستفادة من الشعراءِ الحداثيين المجايلين له. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ "**أهدرتُ اسمك**"[1]:

---

[1]- المصدر السابق، ص 309 .

أنت

آخر ورقَةٍ مِنْ أَجنْدةِ السرابِ

أول خاصِرةٍ تكْشُفُ عنها سَواعِدُ

البَنَفْسَج

تَمْتَدُّ بَحْرانِ أَخْضَرانِ

صحراءُ مشْدُودةٌ على سعفِ النَّخلِ

لون آخر من ألوانِ الخوفِ المتجمِّدِ

على أهدابِ المساءِ

وحَوافِرِ التَّعَب

نلاحظُ من خلالِ القصيدة السابقة، جنوح الشاعر عند رسمِ إيقاعه إلى القصيدةِ المنثورة، وفي بعضِ الأحيان، يحاولُ إدخال بعض التفعيلات في القصيدةِ، لعَلَّ من أبرزِ الأمثلة على ذلك تفعيلة "فاعلن "من بحرِ المتداركِ، عند قولِهِ "أنت آخر "، حيث جاءَتْ الكلمة الأولى "أنت "، والحرفان الأول والثاني من كلمةِ "آخر "، على وزنِ تفعيلة المتدارك، وهذا ينسحبُ على باقي الجمل الإيقاعية في النَّصِ. وأيضاً نلاحظُ من تقسيمِ الكلمات على الأسطرِ الكتابية، ما يجنحُ إليه الشاعر، من تجديدٍ في إيقاعِ النَّص المرئي المكتوب. لكن عند الموازنةِ بين شعرية الإيقاع في ديوانِ عاشقة الزمن الوردي، وشعرية الإيقاع في بقيةِ الدواوين، وخصوصاً منها ديوان التضاريس، وديوان موقف الرمال ديوانه الأخير، نكتشفُ أنَّ الإيقاعَ في تجربةِ الشاعر محمد الثبيتي الشعرية إيقاع متطور، فهو ليس إيقاعاً ثابتاً في كل دواوينه، بل يختلفُ من ديوانٍ إلى ديوانٍ، ويختلفُ أيضاً من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ أخرى، ذلك لأنَّ المكونات الإيقاعية أصلاً، تختلفُ في تكوينها للقصيدةِ عن قصيدةٍ أخرى، لأنَّ كل قصيدة تحملُ سمات إيقاعية، يتأكدُ فيها تباين الإيقاع من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ ثانية، وهذا التباين هو نتاج لوجودِ مكوناتٍ إيقاعيةٍ متعددةٍ ومختلفةٍ،

فلو كانت القصيدتان من نفسِ البحر، البحر المختار لهما، ربما تختلفان في التقفيةِ أو ربما تختلفان في تقسيمِ الجمل الإيقاعية، في نواحيها الزمنية، لتكون هناك جملة إيقاعية أطول من جملة إيقاعية أخرى، أو تختلفان في الإيقاعِ الخطي الإيقاع المرئي المشاهد، أو تختلفان في الموسيقى الداخلية ، والتراكيب الموسيقية التي هي أيضاً من أهمِّ مكونات الإيقاع، والتي يبرزُ من خلالِها، وجود التباين في الإيقاعاتِ، لأنَّه في هذه الحالة يكونُ الاختلاف أعمق، من جهةِ التراكيب الموسيقية، وهذا ينسحبِ على التراكيبِ الصوتية، وفي تفاوتِ توالي المقاطع وتغير مواضع النبر. لذا فإنَّ تجربة الشاعر محمد الثبيتي الشعرية، هي ذات إيقاعات متطورة، وذات إيقاعات متباينة، بحسبِ ما تقتضيه طبيعة إيقاع القصيدة.

سنعرضُ نماذجَ شعرية من الدواوينِ الأخرى، للبحثِ في التطورِ الإيقاعي الذي واكبَ تجربة الشاعر الشعرية. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي من قصيدةِ "**مساء وعشق وقناديل**"[1] من ديوان تَهجيتُ حلماً تَهجيتُ وهماً:

في انتظارِ المساءِ الخُرافيِّ
ترسُو مراكبنَا البابليَّةُ
خفَّاقةَ الأشرِعَةْ
وريحٌ مُحمَّلَةٌ بالضجيجِ
تُديرُ نُجومَ المجرَّةِ حولَ
ضِفافِ الخليج
وتعبثُ بالصوتِ والماءِ والأمتعَةْ
سماءٌ مُلبَّدَةٌ بالغبارِ
وليلٌ يسوقُ فلولَ النهارِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 167

ويُفرِغُ من عَصَبِ الضوءِ
كأسَ الهوى المُترعَةْ

عند البحثِ في مكونات الإيقاع، في المثالِ السابقِ، واكتشاف التفاوت بين مكونات الإيقاع في هذه القصيدة، ومكونات الإيقاع في النماذجِ التي أوردناها سابقاً، من ديوانِ عاشقة الزمن الوردي، حيث تستقل استفتاحية القصيدة، ببحرِ يختلفُ عن البحرِ الذي سيطر على باقي القصيدة، فقد كانت استهلالية القصيدة من بحرِ المتداركِ:

في انتظارِ المساءِ الخُرافيِّ
ترسُو مراكبنَا البابليَّةُ
خفَّاقةَ الأشرعَةْ

وباقي القصيدة من بحرِ المتقاربِ، والتساؤل الذي يردُ في هذا السياق هل استقلالية القصيدة بوزنِ عروضي، من نفسِ الدائرة — دائرة المتفق – التي جاءَ منها وزن المتقارب، في بقيةِ النَّص له علاقة بتمكُّنِ الشاعر في النواحِي العروضية؟ ذلك أنَّ أجزاءَ البحرين المتقارب والمتدارك تتفقان فيما بينهما، فكلاهما يتأسسان من سببٍ خفيفٍ ووتدٍ مجموع، ووتدٍ مجموع وسببٍ خفيف، ليتضحَ أنَّ الوزنَ بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً في هذا المثال، اختلفَ عن الأمثلةِ السابقةِ من زاويتين، أولاهما التحول من وزنٍ إلى وزنٍ، من نفسِ الدائرة العروضية، وهذا التحول جاءَ بعد جملتين من بدايةِ القصيدةِ، ثانيهما وجود ترابط في إيقاعِ القصيدةِ، وجهة هذا الترابط القافية ذات الروي العين الموصولة بالهاءِ، والتي جاءَتْ في أولِ جملة إيقاعية في القصيدةِ، من بحرِ المتدارك، وفي باقي الجمل الإيقاعية من البحرِ الآخر، وهذا يُدَلِّلُ على أنَّ هناك تطوراً في التعاملِ مع المكون العروضي، بوصفهِ أحد أبرز مكونات الإيقاع المنتجة للشعريةِ، ويختلفُ أيضاً هذا المثال عَمَّا سبقَ، بأنَّ القصيدةَ جاءَتْ حرةً في تفعيلاتها، وجاءَتْ منوعةً في التقفيةِ، حيث انْتَهَتْ الجملة الإيقاعية

الأولى بقافيةٍ رويها العين الموصولة بالهاءِ (أشرعة)، وجاءَتْ التقفية فيما بعد تحملُ حرف روي وهو الجيم، ليعودَ الشاعر في بقيةِ القصيدة إلى القافيةِ نفسها، التي بدأ بها القصيدة، ليتحققَ بذلك الترابط في إيقاعات النَّص الذي ذكرناه سابقاً، حيث أنَّ التحولَ من وزنٍ إلى وزنٍ لم يكن خللاً في المكونِ العروضي، بل جاءَ يحملُ جماليات تتجلى من خلالِ الكيفية المخصوصة، التي جاءَتْ عليها مكونات الإيقاع المنتجة للشعريةِ. وإذا بَحَثْنا في ديوانِ التضاريس، عن تطورِ المكونات الإيقاعية، يتبينُ أنَّ هناك إيقاعاً يتغايرُ عن الديوانِ الأولِ – عاشقة الزمن الوردي – وأيضاً عند الموازنةِ بين إيقاعات ديوان "**التضاريس**"، وديوان "**تهجيت حلما تهجيت وهما**"، ليتضحَ أنَّ الإيقاعات في التجربةِ الشعريةِ، تتجهُ إلى تعاملٍ أحدثَ في كل ديوانٍ عن الآخرِ.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ "**القرين**"[1]:

مقيمٌ على شغف الزوبعةْ
له جانحان، ولي أربعةْ
يخامرني وجهه كلَّ يومٍ
فألغي مكاني وأمضي مَعَهْ
أفاتحه بدمي المستفيقِ
فيذرفُ من مقلتيَّ أدمُعَهْ
وأُغْمدُ في رئتيه السؤالَ
فيرفعُ عن شفتيَّ أصبعَهْ
أما زلتَ تتلو فصول الرمالِ؟
أقامر بالجرحِ..

1- المصدر السابق، ص 63

أقرعُ بوَّابةَ الاحتمالِ

أأشعلتَ فاصلة الارتيابْ؟

دمي مشرع للتحوّل والانتصابْ

أتدرك ما قالت البوصلةْ؟

زمني عاقرٌ

قريتي أرملةْ

من خلالِ النموذج السابق يتضحُ أنَّ مكونات الإيقاع اختلفَتْ عن النماذجِ السابقة فيما يلي:

اعتمدَ الشاعرُ على بحرِ المتقارب في قصيدتهِ، فقد جاءَ هنا بشكلٍ مختلفٍ عن القصائدِ التي تشتركُ مع هذه القصيدة في بحرِ المتقارب، وسبب هذا الاختلاف أنّها جاءَتْ بشكلينِ، حيث يستقلُ كل شكل بمساحةٍ زمنيةٍ ومكانيةٍ، تتغايرُ عن الشكلِ الآخر، ولا تتداخلُ معه، فقد بدأتْ القصيدة بشكلٍ عمودي ذلك باستخدامِ تفعيلة المتقارب التام، وبدأ الشكل الأول مُصَرَّعاً، حيث جاءَتْ القافية نفسها في الشطرِ الأول والشطر الثاني، وقد أجرى علة الحذف على الضربِ فتحولت "فعولن "إلى "فَعَلْ "، لينتقلَ الشاعر في الشكلِ الثاني إلى تفعيلةِ المتقارب الحرة، وهذا الانتقال صاحبه تحولٌ أيضاً في التقفيةِ، حيث أنَّ القافيةَ في الشكلِ الثاني جاءَتْ متنوعةً، قافية جاءَ رويها اللام مردوفاً بالألفِ (السؤال)، وقافية جاءَ رويها اللام الموصول بالهاءِ (أرملة).

إنَّ مكونات الإيقاع في النموذجِ السابق اختلفَتْ عن النماذجِ التي قبلها، حيث وجدَ إيقاع يستلهمُ من التراثِ، من جهةِ بنيتهِ في التفعيلات، وفي القافيةِ وفي إيقاعهِ الخطي المشاهد. وأيضاً يَستَمِدُّ من إيقاعِ الشعر المعاصر بنيته في القسمِ الثاني من النَّصِ، ذلك تجلى في التعاملِ مع التفعيلات، وتقسيم الجمل الإيقاعية على أسطرٍ مختلفةٍ. وأيضاً تجلى من خلالِ تنوع أصوات القافية ما بين

كل جملةٍ وجملةٍ. إنَّ هذا يؤكدُ أنَّ الإيقاعَ بكونهِ منتجاً للشعريةِ في تطورٍ مستمرٍ في سيرةِ الشاعرِ، وأنَّه ليس إيقاعاً واحداً يأتي في كل النُّصوصِ، بحيث نستطيعُ أنْ نحددَ ملامحَ إيقاعيةٍ مستقرةٍ، تتشاركُ فيها كل القصائد في تجربتهِ الشعرية، وتتشابهُ فيما بينها، وهذه ليست سمة تَفَرَّدَ بها الشاعر محمد الثبيتي، بل يتجلى ذلك عند شعراءِ الحداثة، حيث إنَّ مكونات الإيقاع أخذت حيزاً من اهتمامِهم في تكوين شعرية تختلفُ في إيقاعها في كل قصيدةٍ، ولا يقتصرُ ذلك الإيقاع على مكونٍ واحدٍ من حيث التطوير، بل استخدمَ شعراء الحداثة مكونات إيقاعية مختلفة، تبين مدى التطور المستمر والتجديد في كل مكونات الإيقاع. وقد عرضَ الدكتور محمد صالح الشنطي التقنيات[1] التي استخدَمَها شعراء الحداثة، من أمثالِ سعد الحميدين[2]، وعلي الدميني[3]، وعبد الله الصيخان وغيرهم. وعند البحثِ في المكونات الإيقاعية في ديوانِ "**موقف الرمال**"آخر دواوين الشاعر، يتبينُ أنَّ المكونات الإيقاعية لهذا الديوان تتشابه مع المكونات الإيقاعية في ديوانِ "**التضاريس**"، ذلك من زاويتين، أولاهما تقسيم القصائد إلى مقاطع، كل مقطع يَسْتَقِلُّ بوزنٍ عروضي. ثانيهما النسبة الأعلى من القصائدِ، جاءَتْ حرةَ في تفعيلاتِها، وهذا لا يعني أنَّ ديوانَ "**تهجيت حلما تهجيت وهما**"لا يشتركُ في هذه الخصائص الإيقاعية، مع ديوان "**موقف الرمال**"وديوان "**التضاريس**"، إلَّا أنَّ الفارقَ في ديوانِ "**تهجيت حلما تهجيت وهما**"، هو وجود بعض القصائد أَتَتْ

---

[1]- را: الشنطي، محمد صالح :التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية (دراسة نقدية – رؤية وشهادة)، المجلد الثاني، إصدارات النادي الأدبي بحائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2003، ص 439

[2]- المرجع السابق ص439

[3]- المرجع السابق ص439

عمودية مستلهمة من الإيقاعِ الكلاسيكي كنهها[1]. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ **"صفحة من أوراق بدوي"**[2]:

ماذا تريدين ؟ لن أهديكِ راياتِي
ولن أمدّ على كفّيكِ واحاتِي
أغرَّكِ الحلم في عيني مشتعلٌ
لن تعبريهِ ... فهذا بعض آياتِي
إن كنت أبحرت في عينيك منتجعاً
وجه الربيع، فما ألقيت مرساتِي
هذا بعيري على الأبواب منتصب
لم تعش عينيه أضواء المطاراتِ
وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي
تمدهد العشق في مرعى شويهاتِي

يتبينُ أنَّ القصيدةَ السابقة جاءَتْ في إيقاعِها على شكلِ القصيدةِ القديمة، فقد جاءَتْ على بحرِ البسيط التام، وقافيتها جاءَ رويها التاء المردوف بالألفِ والموصول بالياءِ، وهذا يدلُ على أنَّ حركةَ الإيقاع من خلالِ البحث، في مجموع المكونات الإيقاعية، سواء كانت عروضية أو صوتية أو خطية مشاهدة ليست مستقرة، أو ليست مستمرة في إيقاعٍ واحدٍ، لا نستطيعُ أنْ نُفرِّقَ بين مكونات الإيقاع عند محاولةِ اكتشاف الشعرية. وعند البحثِ في ديوانِ **"موقف الرمال"**، واستيضاح كنه إيقاعاته، نلاحظُ التطور الذي رافقَ تجربة الشاعر في البنيةِ الإيقاعيةِ، وفي تطورِ استثمار المكون العروضي عن الدواوين الأخرى، وهذا

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 203
[2]- المصدر السابق، ص 203 .

يتجلى من خلالِ استثمار المكونات الصوتية للألفاظِ والمتحرك والساكن العروضيين. يقولُ الشاعرُ محمد الشبيتي في قصيدةِ "**الأعراب**"[1]:

لَيتَهُم حِينَمَا أَسْرَجُوا خَيلَهُم

وتَنَادَوا إِلَى سَاحَتِي

أوقَدُوا نَارَهُمْ تَحْتَ نَافِذَتِي

واسْتَرَاحُوا

لَيتَهُم حِينَمَا أَدْلَجُوا فِي غَيَاهِبِ ظَنِّيَ

بَلُّوا حَنَاجِرَهُمْ بِنَشِيدِ السُّرَى

واسْتَبَانُوا صَبَاحِيَ

إِذْ يُسْتَبَانُ الصَّبَاحُ

لَيَتهُم نَظَرُونيَ حَتَّى أَعُودَ

فَارْقِيَهُم بِالحُرُوفِ التِي لَا تُرَى

والحُرُوفِ التِي تَتَنَاسَلُ تَحْتَ الثَّرَى

والحُرُوفِ التِي لَا تُبَاحُ ولَا تُسْتَبَاحُ

يتبينُ من خلالِ القصيدة السابقة، أنَّ هناك تطوراً في مكونات الإيقاع، يختلفُ عن الدواوين الأخرى، وحيث جاءَتْ براعة الشاعر في الإيقاعِ، من خلالِ إيقاع المفردة، فالقصيدة من بحرِ المتدارك، وجاءَتْ حرةً في تفعيلاتها. فعندما نستوضحُ إيقاع المفردة، يتبينُ أنَّ هناك توافقاً بين الوحدات الصوتية الصغرى للكلماتِ، والمتحرك والساكن العروضيين للتفعيلاتِ، وهذا يتبينُ من خلالِ الكلمات الآتية:

ليتهم: فاعلن.

---

[1]- المصدر السابق، ص 33

حينما: فاعلن.

أسرجوا: فاعلن.

ساحتي: فاعلن.

ليتهم: فاعلن.

أدلجوا: فاعلن.

ويتّضحُ هذا التطور في التوافقِ بين المكونات الصوتية للفظةِ، والمتحرك والساكن العروضي للتفعيلة. وتجلى أيضاً من خلالِ تكرار تلك الألفاظ، بنفسِ بنيتها الصوتية والصرفية وبنيتها العروضية، في جملٍ إيقاعيةٍ متفرقةٍ من القصيدةِ. وإذا نظرنا إلى هذا التكرار، نجدُ أنَّ تكرارَ ضمائر الجمع (هم، وا) يعطي إيقاع المفردات جمالية، بحيث لا توجدُ هذه البنية الإيقاعية بنفسِ الكيفية في قصائدٍ أخرى، لنعلمَ من خلالِ دراسة هذا المبحث، تطور بنية الإيقاع في التجربةِ الشعرية، من بداياتِه المتمثلة في ديوانِ **"عاشقة الزمن الوردي"**، إلى ديوانِهِ الأخير **"موقف الرمال"**، وهذا التطور لا يعني أنَّ الشاعرَ لم يتكئ بالأساسِ على مكونات إيقاع الشعر العربي الموجود في الموروثِ الشعري، مثل العروض والقافية.

المبحث الثاني: التنـوع الإيقـاعـي

إنَّ من أهمِّ المظاهر الجديدة التي أبدعَهَا شعراء العصر الحديث التنوع في الإيقاعِ، والتنوع في بنياتِهِ. وأشارَ الدكتور عز الدين إسماعيل إلى ذلك التنوع والتنقل[1] الحاصل في القصيدةِ الجديدة، الذي يتيحُ للشاعرِ الانتقال من شكلٍ إيقاعي إلى شكلٍ إيقاعي آخر، وهذا لم يكن موجوداً في القصيدةِ القديمة. وقد وضحَ محمد العياشي كنوني ماهية التنوع الإيقاعي بقولِهِ: (فان المقصود بالتنوع

---

[1]- را: الدكتور إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة السادسة 2003 ، ص 103 .

الإيقاعي التدرج من إيقاع تفعيلي إلى إيقاع آخر، حسب ما يقتضيه الموقف الشعوري من تغيير في منحنى الأداء اللغوي)[1]. فهو يربطُ بذلك التنوع الإيقاعي بحسبِ ما تمليه الحالة النفسية، وحسب ما يقتضيه الموقف الشعوري، لكن البحث في بنياتِ الإيقاع المتنوعة يكشفُ عن ملمحٍ يتبادرُ إلى متلقي القصيدة الحديثة، وهو مدى استثمار اللغة ومستوياتها التي اتضحَ من خلالِ شعريتها مدى الاختلاف والتعدد في التجربةِ الشعرية من شاعرٍ إلى شاعرٍ آخر، ويجبُ أنْ نقولَ إنَّ لتنوعِ الإيقاع أشكالاً متعددةً لا يمكنُ حصرها عند كل شعراء العصر الحديث، وهذا يرجعُ سببه إلى الإمكانيةِ التي تتيحُهَا اللغة لبثِّ تنوعات مختلفة ومتعددة. ويجبُ أنْ نذكرَ أيضاً أنَّ كثيراً من الباحثينِ في الشعريةِ الحديثة قد درسُوا ظاهرة التنوع وإنْ كان بعضهم لم يتجاوزُ التنوع في البحورِ[2] فقط، إلَّا أنَّ التنوعَ يتجاوزُ ذلك ويمتدُّ إلى مكونات اللغة الشعرية.

إنَّ شعريةَ الإيقاع تعتمدُ في صناعةِ جماليتها على التنوعِ الإيقاعي عند الشاعرِ محمد الثبيتي، ذلك بأنَّ استخدامَ مجموع المكونات الإيقاعية من بحرٍ وقافيةٍ وأصواتٍ ولغةٍ، يتفاوتُ تفاوتاً ملحوظاً من نصٍ شعري إلى نصٍ شعري آخر، وهذا لا يلغي أنَّ الشاعرَ محمد الثبيتي اعتمدَ في المكونات العروضية على بحورِ شعرية محددة، بحورِ شعرية لم يتجاوزها الشاعر إلى بحورِ شعرية أخرى، فقد استخدمَ المتدارك والمتقارب والكامل والوافر والرجز والطويل والبسيط، وقصائد أخرى تجمعُ بين النثر والنظم داخل القصيدة، وقد أسميناها بالقصائدِ متنوعة التشكيل الإيقاعي.

---

[1]- الدكتور كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث الأردن، الطبعة الأولى 2010 ص 104 .

[2]- را: د. الحميدي، ناصر سليم محمد، أ. العرابي، محمد عباس: تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، النادي الأدبي في منطقة الباحة و الانتشار العربي، الطبعة الأولى 2012 ، ص 176 .

إنَّ البحورَ التي استخدمها الشاعر محمد الثبيتي قامَ بتوظيفها إيقاعياً بطرائقِ متعددةٍ، من أهمِّها أنْ تأتي القصيدة ببحرِ مستقلٍ، أو تأتي القصيدة متنوعة البحور، كل مقطع يستقلُّ ببحرِ عن المقطعِ الآخر. وقد أشارَ الدكتور عبد الله الفيفي في كتابهِ "**حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية** "[1] إلى هذه الظاهرة، ظاهرة المزج بين بحرين من نفسِ الدائرة في شعرِ محمد الثبيتي، موضحاً وجودها عند شعراءِ الحداثة مثل محمود درويش، لكن ما نقصدُهُ بالتنوعِ الإيقاعي يتجاوزَ المزج بين بحرين من نفسِ الدائرة، ليأخذَ هذا التنوع معالم أبعد من ذلك، ومن أهمِّ هذه المعالم التنوع في الأبنيةِ العروضية، وهذا يدلُ على أنَّ شعريةَ الإيقاع قائمة على التنوعِ العروضي، لكن هذا التنوع محصور في بحورٍ محددةٍ لم يخرج الشاعر عنها، فلو بحثْنا عن البحرِ السريع أو البحر الخفيف التي كانت من البحورِ الشعرية التي نسجَ عليها شعراء الحداثة قصائدهم، يتبينُ أنَّه لا يوجدُ قصائد على هذه البحور، ويقومُ التنوع الإيقاعي على أساسِ التحول في الإيقاعِ داخل القصيدة، حيث ينتقلَ الشاعر من مقطعٍ يستقلُّ بمكونات إيقاعية كالبحر والقافية والأصوات، إلى مقطعٍ آخر يستقلُّ بمكونات إيقاعية تختلفُ عن المقطعِ الأول، من حيث الإيقاع الخطي والإيقاع المسموع أيضاً. لكن التساؤل الذي يردُ في هذا السياق هل هذا التحول يخلُّ بالترابطِ الإيقاعي للقصيدةِ ؟ والإجابة على هذا السؤال هو وجود ترابط في مستويات اللغة وفي دلالاتها، وهذا الترابط الذي يحدثُ على سبيلِ المثال في الترابطِ في الأصواتِ أو يحدثُ في دلالات الإيقاع ، يبينُ عدم وجود خلل عند حدوثِ التحول الإيقاعي.

---

[1]- را: الدكتور الفيفي، عبد الله بن احمد: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءة نقدية في التحول المشهد الإبداعي من إصدارات النادي الأدبي بالرياض ، الطبعة الأولي 2005 ، ص 151 .

إنَّ التنوعَ الإيقاعي يعني أنَّ هناك تنوعاً في الحركةِ والانتظامِ، ويعني أنَّ هناك تنوعاً في توزيعِ المكونات الصوتية والمكونات الصرفية والجمل الإيقاعية في فضاءاتِها المكانية وفي امتداداتها الزمنية. لذا فإنَّ البحثَ عن التنوعِ الإيقاعي عند شعراءِ الحداثة في المملكة العربية السعودية وخصوصاً منهم الشاعر محمد الثبيتي يقتضي البحث في توظيفِ التنوع في خلقِ شعرية للإيقاع. إنَّ توظيفَ التنوع الإيقاعي يستمدُّ من أبعادٍ لغوية تتجاوزُ العروض والقافية والأصوات، فلو بحثْنا في التراكيبِ النحوية واستخدامها داخل النَّص الشعري نلاحظُ وجود تفاوت في بناءِ الجمل النحوية، ووجود تفاوت في حركتها في الإيقاع من نصٍ شعري إلى نصٍ شعري آخر، أو من مقطعٍ داخل القصيدة إلى مقطعٍ آخر، وكل هذا التنوع يأتي موظفاً لبثِّ شعرية الإيقاع، فنستطيعُ أنَّ نُصنِّفَ التنوع الإيقاعي في مستوياتِ متعددة على النحو التالي:

1- تنوعٌ في التجربةِ الشعرية بأكملِها حيث تختلفُ حركة الإيقاع من ديوانِ شعري إلى ديوانِ شعري آخر، وهذا قد تَبَيَّنَ في المبحثِ السابقِ.

2- تنوعٌ في الديوانِ نفسه حيث نلاحظُ تفاوتاً في إيقاعاتِ القصائد في ديوانِ شعري، وتفاوتها في الإيقاعات يتبينُ من خلالِ الاختيارات العروضية، والاختيارات الصوتية وفي مستويات اللغة بأكملِها.

3- تنوعٌ في القصيدةِ الواحدة حيث نلاحظُ أنَّه ثمة اختلاف داخل النَّص الشعري، ويتجلى هذا الاختلاف في تكوينِ الجمل الإيقاعية من حيث الإيقاع الخطي، ومن حيث الامتداد الزمني في داخلِ الجمل نفسها.

إنَّ التقسيمَ السابق لأبرزِ ملامح التنوع الإيقاعي يكشفُ عن الحيويةِ والديناميكية الناتجة عن هذه التنويعات. إنَّ وظيفة التنوع الإيقاعي تتجاوزُ اللغة ليكونَ هذا التنوع نتاجاً لتنوعاتٍ اجتماعية، وثقافية تولدَتْ من سرعةِ إيقاع العصر، وأيضاً نتاجاً لتجريبٍ مستمرٍ في إنتاجِ لغةِ الأدب، ويكشفُ تفاوت

الإيقاعات وتباين حركتها من ديوانٍ إلى ديوانٍ، أو من نصٍ شعري إلى نصٍ شعري آخر عن مدى الشعرية المُتَوَلِّدَةِ عن تنوعِ الإيقاع، ويوضحُ عناصر الجمال الذي يتمثلُ في اللغةِ ويتمثلُ في الإيقاعِ وينتجُ عن الدلالةِ التي أنتجَها التنوع الإيقاعي.

إنَّ اختلافَ القصائد في مكوناتها الإيقاعية يخضعُ لتجريبٍ إيقاعي مستمر في تجربةِ الشاعر محمد الثبيتي، وقد تجلى هذا من خلالِ القصائد التي استلهمَتْ من التراثِ إيقاعها، واستلهَمَتْ من القصيدةِ الحديثة وخصوصاً قصيدة النثر، وهذا يتمثلُ في مجملِ التجربة الشعرية، ومن أبرزِ الملامح التَّقَنِيَة التي أفرزَها هذا التنوع الإيقاعي الانحراف العروضي داخل القصيدة، والانحراف اللغوي بجميعِ مستوياته، حيث ينتقلُ الشاعر من مقطعٍ يحملُ عناصر إيقاعية متفاوتة عن المقطعِ الثاني ليكونَ هذا التحول الإيقاعي مندرجاَ تحت التنويع في الإيقاعات داخل القصيدة، وأيضاَ التنويعات الإيقاعية داخل التجربة نفسها، سواء كان هذا الإيقاع إيقاعاً مسموعاً يقومُ على التعددِ العروضي والتنوع الصوتي، أو إيقاعاً مرئياً يقومُ على التفاوتِ في رسمِ الأسطر الكتابية وتوزيع الكلمات عليها، وهذا التنوع يخضعُ للتجريبِ المستمر، فإنَّ هذه الإيقاعات تأتي في تنوعها بحثاً عن الشعريةِ التي تتقاطعُ مع تجارب احتواها الزمن الشعري، والبيئة الحاضنة لتلك التجارب الشعرية.

إنَّ الشعريةَ التي أخرجتها هذه التنوعات الإيقاعية تأتي للبحثِ عن حداثةٍ شعريةٍ تَفكُّ نمط التقليدية الشكلية للقصيدةِ العربية، وتتيحُ مقداراً كبيراً من التجريبِ يكشفُ عن قصائدَ ذات إيقاعات تتغايرُ عن الإيقاعات الاعتيادية لشكلِ القصيدة القديمة، مع هذا فإنَّ التنوعَ الإيقاعي في كاملِ المدونة الشعرية لم يخرج فيها الشاعر عن مظاهرِ التنويعات الإيقاعية التي ذكرناها سابقاً، ويمكنُ تفسير ذلك بوجودِ التزام في مكونات إيقاعية محددة، ووجود التزام في تنوعاتها وفي تشكلاتها الإيقاعية، وهذا يكشفُ أنَّ حركةَ الإيقاع وانتظامها ظَلَّتْ مُحَدَّدَةً وفق ملامح التزمها الشاعر، ليتبينَ أنَّ الخروجَ عن الإيقاعات الشعرية القديمة، والخروج عن

شكلِها التقليدي لم يكن خروجاً عن مظاهرِ التزمها الشاعر في تنويعاته داخل حدود المدونة الشعرية. ونستطيعُ أنْ نكتشفُ ذلك من خلالِ مجموعة من النماذجِ الشعرية، وأيضاً من خلالِ الاطلاع العام على كاملِ دواوينه. فعند البحث في ديوانِ التضاريس يتبينُ أنَّ هناك تنويعات في مكونات الإيقاع، فمن حيث اختيار البحور للقصائدِ نلاحظُ أنَّه ثمة تنوع في البحورِ المختارة، فعلى سبيلِ المثال قصيدة ترتيلة البدء[1] جاءَتْ على بحرِ الرملِ وجاءَتْ حرةً في بناء تفعيلاتها، وأيضاً جاءَتْ قصيدةَ القرين[2] من نفسِ الديوان على بحرِ المتقارب، لتكونَ استهلالية هذه القصيدة مستقلة عن باقي القصيدة، حيث جاءَتْ الاستهلالية بمكوناتٍ إيقاعيةٍ تختلفُ عن باقي النَّص الشعري، ذلك من حيث المكونات الإيقاعية الخطية، والمكونات العروضية، والمكونات الصوتية، وجاءَتْ قصيدةَ المغني[3] من نفسِ الديوان على بحرِ المتدارك في بنائِها العروضي، وجاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها، وأيضاً جاءَتْ قصيدةَ الصعلوك[4] من نفسِ الديوان على بحرِ المتقارب، وجاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها. وقد جاءَتْ قصيدة الصدى[5] من نفسِ الديوان على بحرِ المتدارك، وجاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها. فعند البحثِ في الدواوين الأخرى يتبينُ أنَّ هذه البحور تتكررُ بنفسِ التشكلات وبنفسِ المكونات الإيقاعية، لنلاحظَ من خلالها أنَّ التنوعَ الموجود في الإيقاعِ هو تنوع وفق مكونات إيقاعية محددة التزمها الشاعر، لنستطيعَ القول أنَّ إنتاجَ الإيقاع للشعريةِ يوجدُ تفرده وتميزه في هذه التنويعات التي التزمها الشاعر، إنَّها تنويعات إيقاعية نستطيعُ أنْ نحددَ ملامحها، ونستطيعُ أنْ نُقَسِّمَ مظاهرها في كاملِ الدواوين الشعرية. فعند الموازنة في التنويعات الإيقاعية في ديوانِ التضاريس

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 59
[2]- المصدر السابق ص 63
[3]- المصدر السابق ص 67
[4]- المصدر السابق ص 71
[5]- المصدر السابق، ص 75

وديوانِ "**موقف الرمال**"نلاحظُ أنَّ المكونات الإيقاعية التي يحدثُ من خلالِها التنويع الإيقاعي داخل القصيدة أو داخل الديوان نفسها تتكررُ معنا. فعند البحثِ في إيقاعات النماذج الشعرية الآتية:

- جاءَتْ قصيدةَ"**تحية إلى سيد البيد**"على بحرِ المتدارك[1] وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها.
- جاءَتْ قصيدةَ "**أغنية** "[2]على بحرِ المتقارب، وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها.
- جاءَتْ قصيدةَ "**الأعراب** "[3] على بحرِ المتدارك، وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها.
- جاءَتْ قصيدةَ "**تعارف** "[4] على بحرِ المتدارك، وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها.
- جاءَتْ قصيدةَ "**قرين** "[5] على بحرِ المتدارك، وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها.

ليتضحَ من خلالِ ما سبقَ أنَّ شعريةَ الإيقاع في كاملِ الدواوين تقومُ على التنوعِ في إيقاعات القصائد، لكن هذا التنوع جاءَ وفقاً لإيقاعاتٍ اختارها الشاعر لتصبحَ سمةً في شعرِهِ، وتكمنُ هذه السمة في وجودِ بحور شعرية كالمتدارك والمتقارب والكامل وغيرها من البحورِ، وقد يمتدُّ هذا التنوع إلى داخلِ القصيدة ذلك من خلالِ تقسيم القصيدة إلى مقاطعٍ متعددةٍ يستقلُّ كل مقطعٍ بمكونات إيقاعية تتميزُ عن المقطعِ الآخر، ويشكلُّ تقسيم القصائد إلى مقاطعٍ عنصراً جمالياً

---

[1]- المصدر السابق ص 9
[2]- المصدر السابق ص 31
[3]- المصدر السابق ص 33
[4]- المصدر السابق ص 35
[5]- المصدر السابق ص 37

يتجلى من خلالِ الانزياحات العروضية، ويتجلى من خلالِ التحول من بنيةٍ إيقاعية إلى بنيةٍ إيقاعية أخرى. وعند إحصاءِ أعداد الانزياحات في داخلِ القصائد، نجدُ أنَّ العددَ (17) انزياحاً في دواوينِه الأربعة، وهذه القصائد المتنوعة الإيقاع تختلفُ من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ في تنويعاتها، فقصيدةِ "تغريبة القوافل والمطر"[1] اشْتَمَلَتْ على أربعةِ مقاطعٍ، وقد كانت استهلالية القصيدة من بحرِ المتقارب، وقد جاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها، ليتحولَ الشاعر إلى بحرِ الطويل والى شكلِ القصيدة العمودية في المقطعِ الثاني. وإذا حاوَلْنا الموازنة بين قصيدة "**تغريبة القوافل والمطر** وقصيدة "**قلادة** "[2] من نفسِ الديوان يتبينُ أنَّ الشاعرَ قد بدأَ قصيدتَهُ من مقطعٍ جاءَ على بحرِ الطويل، وجاءَ متخذاً شكل القصيدة العمودية، ليتحولَ إلى بحرِ المتدارك في المقطعِ الثاني، ويأتي هذا المقطع حراً في تفعيلاتِهِ.

ويبدُو أنَّ التفاوتَ في التنويعاتِ الإيقاعية من نصٍ إلى نصٍ يشكلُّ عنصراً أساسياً في صناعةِ شعرية الإيقاع، لذا فإنَّ إيجادَ انحراف أو انزياح أو إيجاد تجديد في الإيقاعِ داخل النَّص يساهمُ في تكوينِ جمالية الإيقاع، ويساهمُ ذلك البناء الإيقاعي وحركته المتنوعة والمتفاوتة في إنتاجِ للشعريةِ، وإذا لم نستطع تحديد أنماط للتنوع فإنَّه يتعينُ أنْ نُقَرِّرَ أنَّ ذلك التنوع الإيقاعي يتفاوتُ من ديوانٍ إلى ديوانٍ، ويتفاوتُ أيضاً من نصٍ شعري إلى نصٍ شعري آخر، ويختلفُ من مقطعٍ إلى مقطعٍ آخر داخل النَّص الشعري، ولعّلَّ ذلك يرجعُ إلى طبيعةِ الإيقاع الشعري في إنتاجِ الشعرية، حيث إنَّ الإيقاعَ الشعري ذو طبيعة متجددة، وذو حركة مختلفة ومتطورة تحكمُ كل إيقاع، فعند البحثِ في قصيدةِ "**موقف الرمال موقف الجناس** "[3] نجد أنَّ القصيدةَ جاءَتْ على ثلاثةِ مقاطعٍ، يبدأُ الشاعرُ قصيدتَهُ من مقطعٍ على بحرِ المتدارك

---

[1]- المصدر السابق، ص 97
[2]- المصدر السابق ص 109
[3]- المصدر السابق ص 11

ثم يتحولُ إلى مقطعٍ على بحرِ الرجز المنهوك، وبعد ذلك يُنهِي القصيدة على بحرِ الكاملِ، وإذا كانت القصيدة المتنوعة إيقاعياً ذات المقاطع المختلفة في مكوناتها الإيقاعية، ابتداءً من الصوتِ وانتهاءً بالجملةِ الإيقاعيةِ فإنَّ كل ذلك يصنعُ جماليةً، ويبعثُ شعرية القصيدة.

إنَّ التنوعَ الإيقاعي الذي يَمْتَدُّ من تنوعٍ في الوحداتِ الصوتية الصغرى إلى التنوعِ في البنى الإيقاعية المختلفة، ويَمْتَدُّ إلى تنوعٍ في الحركةِ والانتظامِ تنوعاً غير مستقر، بل هو يبعثُ التجديد والحيوية على مستوى النصوص، وعلى مستوى التشكلات الإيقاعية أيضاً، فإنَّه ثمة اختلاف في تركيبِ التشكلات الإيقاعية من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ من حيث التموضع المكاني، ومن حيث الامتداد الزمني، ومن حيث التقفية والتناسبات الصوتية ، فإذا أخَذْنَا على سبيلِ المثال بحر الكامل فإنَّ هذا التشكل الإيقاعي يختلفُ من نصٍ إلى نصٍ، ويختلفُ بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً من مكونات إيقاع القصيدة، ففي ديوانِ "**عاشقة الزمن الوردي**"جاءَ بحرُ الكامل بشكلِهِ العمودي في قصيدتي "**صوت من الصف الأخير**"[1]، و"**الرحيل إلى شواطئ الأحلام**"[2]. ونلاحظُ اختلافاً في شكلِ بحر الكامل في قصائد أخرى، على سبيلِ المثال قصيدة "**الأجنة** "[3] التي جاءَتْ على بحرِ الكاملِ، وجاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها، حيث يتبينُ أنَّ هذا الشكل من بحرِ الكاملِ يتفاوتُ مع الأشكال التي ذكرناها في نماذجٍ ورَدَتْ في ديوانِ "**عاشقة الزمن الوردي**". وإذا بحَثْنَا عن نماذج أخرى على نفسِ الشكل الإيقاعي نجدُ في قصيدةِ: "**موقف الرمال موقف**

---

[1]- المصدر السابق، ص 221

[2]- المصدر السابق ص 225

[3]- المصدر السابق ص 93

ثم يتحولُ إلى مقطعٍ على بحرِ الرجز المنهوك، وبعد ذلك يُنهِي القصيدة على بحرِ الكاملِ، وإذا كانت القصيدة المتنوعة إيقاعياً ذات المقاطع المختلفة في مكوناتها الإيقاعية، ابتداءً من الصوتِ وانتهاءً بالجملةِ الإيقاعيةِ فإنَّ كل ذلك يصنعُ جماليةً، ويبعثُ شعرية القصيدة.

إنَّ التنوعَ الإيقاعي الذي يَمْتَدُّ من تنوعٍ في الوحداتِ الصوتية الصغرى إلى التنوعِ في البنى الإيقاعية المختلفة، ويَمْتَدُّ إلى تنوعٍ في الحركةِ والانتظامِ تنوعاً غير مستقر، بل هو يبعثُ التجديد والحيوية على مستوى النصوص، وعلى مستوى التشكلات الإيقاعية أيضاً، فإنَّه ثمة اختلاف في تركيبِ التشكلات الإيقاعية من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ من حيث التموضع المكاني، ومن حيث الامتداد الزمني، ومن حيث التقفية والتناسبات الصوتية ، فإذا أخَذْنا على سبيلِ المثال بحر الكامل فإنَّ هذا التشكل الإيقاعي يختلفُ من نصٍ إلى نصٍ، ويختلفُ بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً من مكونات إيقاع القصيدة، ففي ديوانِ **"عاشقة الزمن الوردي"**جاءَ بحرُ الكامل بشكلِهِ العمودي في قصيدتي **"صوت من الصف الأخير"**[1]، و**"الرحيل إلى شواطئ الأحلام"**[2]. ونلاحظُ اختلافاً في شكلِ بحر الكامل في قصائد أخرى، على سبيلِ المثال قصيدة **"الأجنة "**[3] التي جاءَتْ على بحرِ الكاملِ، وجاءَتْ حرةً في بناءِ تفعيلاتها، حيث يتبينُ أنَّ هذا الشكل من بحرِ الكاملِ يتفاوتُ مع الأشكال التي ذكرناها في نماذجٍ ورَدَتْ في ديوانِ **"عاشقة الزمن الوردي"**. وإذا بحَثْنا عن نماذج أخرى على نفسِ الشكل الإيقاعي نجدُ في قصيدةِ: **"موقف الرمال موقف**

---

[1]- المصدر السابق، ص 221
[2]- المصدر السابق ص 225
[3]- المصدر السابق ص 93

الجناس"[1] أنَّ بحرَ الكامل جاءَ في مقطعٍ مع مجموعة مقاطع كل مقطعٍ يستقلُّ ببحرٍ يختلفُ عن المقطعِ الثاني، وجاءَ ذلك المقطع من قولِ الشاعر:

أَمْضي إلَى المَعْنَى

وأَمْتَصُّ الرَّحِيقَ مِنَ الحَرِيقِ

من خلالِ النموذجِ السابق يتضحُ أنَّ التنوعَ الإيقاعي لبحرِ الكامل جاءَ بأشكالٍ مختلفةٍ من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ، لتتجلى شعرية الإيقاع من خلالِ تلك التنويعات التي أَفْرَزَتْهَا الشعرية العربية، وخصوصاً الحديثة إلى وقتِ ظهور تجربة الشاعر في السبعينيات. ويَمْتَدُّ هذا التنوع الإيقاعي إلى تنوعٍ في التكرارِ سواء تكرار الجمل، أو تكرار الأدوات، أو تكرار التفعيلات نفسها من حيث الكمية، لتتفاوتَ أشكال التكرار بين النصوص الشعرية، وذلك راجعٌ إلى التنوعِ في الإيقاعِ والتنوع في اللغةِ الشعريةِ.

إنَّ التكرارَ يُعَدُّ ظاهرة موسيقية تساهمُ في صناعةِ إيقاع النَّص، لذا فإنَّ التنوعَ في أشكالِ التكرار، والتعدد في أساليبِهِ يُعَدُّ من قبيلِ التنوع في المكونات الإيقاعية، ولا شك أنَّ التكرارَ يرتبطُ بالمكونات الإيقاعية للقصائدِ ويساهمُ في إنتاجِ الدلالة وفي بثِّ الشعرية. لذا فإنَّ ملاحظةَ التكرار بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً يتطلبُ البحث أيضاً في أشكالِ التكرار المتنوعة، ليتبين أنَّ التكرارَ يأتي بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً بطرقٍ مختلفةٍ، وبأساليبِ متنوعةٍ، وبأشكالٍ متعددةٍ، وهذا التنوعُ والتعددُ يأتي ضمن التنوع الإيقاعي المنتج لشعريةِ الإيقاع. وابتداءً من الوحدةِ الإيقاعية ومكوناتها الصوتية، وانتهاءً بالجملةِ الإيقاعية، والنَّص الشعري فإنَّ تنوعَ التكرار يظهرُ من خلالِ متابعة التنوع الإيقاعي الذي يتجلى من خلالِ تنوعاته. وأيضاً سواء كان هذا التكرار تكراراً في الكميةِ أو تكراراً في الرسمِ المكتوب الذي

---

[1]- المصدر السابق ص 11

يأتي ضمن الإيقاع الخطي وخصوصاً في القصائدِ الحرة فإنَّه يؤكدُ على البعدِ الإيقاعي لموسيقية التكرار ودوره في إنتاجِ الشعرية. فإذا تَتَبَّعْنَا تكرارَ أفعال الأمر في المقطعِ الأول من قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"[1] يتبينُ أنّض هذا التكرار يتغيرُ في المقاطعِ الأخرى، حيث يأتي تكرار الفعل المضارع في المقطعِ الثاني، وتكرار أدوات النداءِ في المقطعِ الثالثِ، لنستنتجَ مدى التنوع في أشكالِ التكرار في قصيدةٍ واحدةٍ، وتفاوتها من مقطعٍ إلى مقطعٍ فيها. ويتبينُ أنَّ الفاعليةَ الشعرية للتكرارِ تأتي من خلالِ التنوع، ليس بين قصيدة وقصيدة فحسب، بل يكونُ داخل القصيدة كما جاءَ في قصيدةِ "**تغريبة القوافل والماطر**". وإذا تَتَبَّعْنَا التكرار في قصيدةِ "**تحية لسيد البيد**"[2] يتبينُ أنَّه يختلفُ عن قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"، حيث تتكررَ جملة "مرحبا سيد البيد"وهي تتكونُ من تفعيلتين، وجزء أكبر من التفعيلةِ الثالثةِ لينتقلَ الشاعر للتفعيلةِ إلى الجملةِ التي تليها، حيث يقسمُ الوتدُ المجموع لتفعيلة "فاعلن"على جملتين في سطرينِ مختلفين ليأخذَ المتحرك الثاني والساكن الثالث للوتدِ المجموع، ويحدثُ هذا التكرار بهذا الشكل العروضي والشكل الخطي والتركيب النحوي في كل القصيدة، وهذا يتفاوتُ عن التكرارِ المذكور في النموذجِ السابق، وتتجلى من خلالِ هذه القصيدة وخصوصاً من خلالِ المكون العروضي البراعة الشعرية التي تظهرُ من خلالِ المقدرة على التحكم بأجزاءِ الإيقاع. ويَمْتَدُّ هذا التنوع الإيقاعي إلى تنويعاتٍ خطيةٍ كتابيةٍ، ذلك من حيث توزيع الجمل الإيقاعية، والتفعيلات على الأسطرِ، وأيضاً من حيث توزيع الألفاظ على الأسطرِ، وهذا التنوع يأتي من خلالِ القصائد الحرة في تفعيلاتها في جميعِ دواوينه، وعلى سبيلِ المثال ما جاءَ في قصيدةِ "**موقف الرمال موقف الجناس**"[3]:

---

[1]- المصدر السابق، ص 97
[2]- المصدر السابق ص 9
[3]- المصدر السابق، ص 11

ضَمَّنى،

ثُمَّ أوقفَنِي فِي الرِّمَالْ

ودَعَانِي:

بِمِيمٍ وحَاءٍ ومِيمٍ ودَالْ

واسْتَوى سَاطِعاً فِي يَقِينِي،

وقَالْ:

أَنْتَ والنَّخْلُ فَرْعَانِ

يتبينُ من خلالِ المثال السابق أنَّ القصيدةَ جاءَتْ تفعيلاتها وألفاظه التي في بعضِ الأحيان تكوِّن تفعيلة أو جزء من التفعيلةِ في أسطرٍ مستقلةٍ عن الأسطرِ الأخرى، فكلمة "ضمني"(فاعلن) أَتَتَ في سطرٍ لوحدها ثم بعد ذلك ثلاث تفعيلات في السطرِ الثاني، حيث تَنْتَهِي الجملة الإيقاعية عند حرفِ الروي للقافية اللام، ثم تأتي لفظة "ودعاني"في سطرِ لوحدها وهي كلمة مكون من تفعيلةٍ مخبونةٍ (فعلن)، وسبب خفيف للتفعيلة التي تليها، لينتقل الشاعر بالتفعيلة إلى السطرِ الثاني (فا)، وتأتي هذه التنويعات في الإيقاعات الخطية موازية لإنتاجِ الدلالة لتلك الجمل الإيقاعية، حيث جاءَتْ كلمة "ضمني"في سطرِ لوحدها لتحملَ دلالة تقتضي فصلها عن السطرِ الثاني هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأتي هذه التنويعات في الإيقاعِ المرئي لإنتاجِ الشعرية، ويمكن أنْ نُرْجِعَ هذا التنوع الإيقاعي إلى توظيفِ جميع المكونات التي أتاحتها اللغة.

المبحث الثالث: أثر التشكلات الصوتية للإيقاع

إنَّ الصوتَ من أهمِّ المكونات التي تساهمُ في بناء لغة الأدب، سواء كان مع مجموعة أصوات أخرى، أو صوتاً منفرداً، والذي اهتمَّ به الدارسون[1] في الكشفِ عن جماليةِ الصوت وكونه مؤسساً لدلالةٍ، ومنتجاً لأدبية الأدب، يدلُّ على مكانةِ البحث الصوتي في الدراساتِ الأدبية، وفي الدراساتِ الأسلوبيةِ.

إنَّ الأصواتَ التي تساهمُ في البناءِ الإيقاعي مجتمعةً مع بعضها البعض، أو منفردةً تمتدُّ في أمديةٍ زمنيةٍ قد تأخذُ مدى أطول أو يقصرُ مداها، وأيضاً من ناحية أخرى تتموضعُ تلك الأصوات في تشكيلات كتابية، ومواضع مكانية لتأخذَ حيزاً من البياضِ، فبذلك يكونُ للصوتِ إيقاعٌ مسموعٌ، ويكونُ له رسم خطيٌّ يُكَوِّنُ الإيقاعات المشاهدة، وكل ذلك مع إنتاج الدلالة يشكلُّ جمالية الإيقاع وشعريته. وإذا بَحَثْنا عند شعراءِ الحداثة، نلاحظُ أنَّ التعاملَ مع الأصوات بكونها مكونة للإيقاعِ المسموع، ومكونة للإيقاعِ الخطي وصَلَتْ إلى تقدمٍ جاءَ بعد تجريب إبداعي، ومغامرات جمالية مستمرة كلها تبحثُ عن تأسيس جمالية للإيقاع، ويكشفُ العمل الإبداعي الحديث عَمَا وصَلَتْ إليه الشعرية الحديثة من وضعية تؤكدُ أنَّ الاهتمامَ بالتركيبِ الصوتي عند المبدعين، وعند النقادِ يكشفُ عن محاولات التجريب الحثيثة للبحثِ فيما تصنعُهُ الأصوات من إنتاجٍ للشعريةِ، ولا يقتصرُ ذلك على العملِ الشعري فحسب، بل يَمتّدُّ إلى الأعمالِ الأدبية القولية جميعها.

يقولُ الدكتور حسن الغرفي في سياقِ بحثه عن إيقاعِ الصوت المفرد عند بدر شاكر السياب: (ويتحدد هذا النمط من خلال الإحساس بقيم الصوت

---

[1]- را:الدكتور حسان، تمام: مقالات في اللغة والأدب الجزء الأول، عالم الكتب، الطبعة الأولى 2006 ، ص 406 .

الإيحائية ونظرا لما يمتلكه السياب من طاقة لغوية هائلة، فقد تميز بإحساس موسيقي مرهف)[1]. ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ الصوتَ حَظِيَ في العصر الحديث وخصوصاً عند شعراءِ الحداثة بدراسةٍ تكشفُ عن شعريةِ الأصوات، وعن فاعليتها في الأعمالِ الأدبية القولية، سواء كانت هذه الأصوات مفردة تحملُ خصائص وصفات، أو كانت هذه الأصوات مركبة من مقاطع صوتية، أو كانت مجموعة تُكَوِّنُ التركيب الصرفي للفظةِ، وتكوين الجملة النحوية، وتكوين الجملة الإيقاعية بفعلِ التراتبية والتوالي فإنَّها تشكلُّ أهميةً في بناءِ الإيقاع في جميعِ أجزاء النَّصِ الشعري، بل تُحَدِّدُ في الفصلِ الخاص بدراسةِ الأصوات وظائف متعددة للصوتِ في حركةِ الإيقاع، وقد تكونُ هذه الوظيفة عروضية بكونه مكوناً عروضياً يتمثلُ في المتحركات والسواكن التي تشكلُّ التفعيلات، أو قد تكون وظيفة نحوية تُحَدِّدُ موقع اللفظة من الجملةِ، أو ربما تكونُ مُعجمية تكشفُ عن دلالةِ اللفظة المؤسسة من أصواتٍ وما توحي إليه، لنتأكدَ أنَّ للأصواتِ وظائف متعددة، وأدواراً مختلفة تتشكلُّ في أبنيةِ الإيقاعِ، وأيضاً في صورهِ المختلفة لتبرزَ من خلالِ تلك الوظائف أهمية الصوت بوصفِهِ مكوناً للغةِ الأدب، ولابُدَّ أنْ نعلم أنَّ هناك مصطلحات اسْتَعْمَلَها النقادُ تشتركُ مع بعضها البعض فيما تدلُّ عليه من علاقةٍ بالإيقاعِ الشعري وجماليته، ومن أهمِّ تلك المصطلحات الائتلاف[2] والتناسب الصوتي[3]

---

[1]- د. الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،إفريقيا الشرق.2001، ص 35

[2] - را: الدكتور مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون 2007 .

[3]- را: عصفور، جابر: النقد الأدبي قراءة التراث النقدي، دار الكتاب المصري القاهرة و دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2009 ، ص 294 .

والتتابع[1] والهندسة الصوتية[2]، وغيرها من المصطلحات المُسْتَمِدَّةُ من الواقعِ النقدي القديم والحديث. إنَّ هذه المصطلحات المرتبطة بالتشكلاتِ الصوتية هي تأتي أساساً في بحثٍ عن الأثرِ الجمالي للصوتِ، وعَمَّا يُحْدِثُهُ ذلك الأثرُ في رسمِ ملامح شعرية القصيدة، وتأتي أيضاً في البحثِ عن التعبيرات الناتجة عن تلك الأصوات سواء كانت مفردة، أو كانت مجتمعة مع بعضها البعض، ولاشك أنّض الدرسَ النقدي الحديث أفرزَ تبايناتٍ[3] عدة حول ما يَمْتَلِكَهُ الصوت من تأثيرٍ في اللغةِ الأدبيةِ، وفي اللغةِ المنطوقةِ بشكلٍ عام، ولكن الذي يجبُ أنْ نُدْرِكَهُ هو مدى التأثير للأصواتِ في صناعةِ شعرية الإيقاعِ.

إنَّ شعريةَ الإيقاع في تجربةِ الشاعر محمد الثبيتي تقومُ على الأشكالِ المتعددة للصوتِ، وعملية الانسجام والتآلف والتجانس بين الأصوات ابتداءً من الصوتِ الأول في الجملِ الإيقاعية وانتهاءً بالتقفيةِ، ولابُدَّ من البحثِ في ثلاثةِ مستويات تكشفُ عن أثرِ التشكيل الصوتي في الإيقاعِ، وأهميته في رسمِ الشعرية وهي:

1. الصوتُ المفردُ بكونه سمة تصنعُ جرساً موسيقياً، أو يحملُ خصائص تميزُهُ عن باقي الأصوات.
2. المقاطعُ الصوتية وتتابعها، ومدى الانسجام بين أنواعها من جهةِ الطول والقصر والانفتاح والانغلاق، وأيضاً حدوث الضغط والارتكاز على بعضِ المقاطع، وتحقق التآلف بين أنواعها.

---

[1]- را: أ.أ . رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، ومراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2055 ، ص 189 .

[2]- را: د. مبروك، مراد عبد الرحمن: الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى 2000 ، ص 20 .

[3]- را: د. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة 2005 ، ص 35 .

3. أصواتُ القافية وما تحملُهُ من تعددٍ وتنوعٍ في المقاطعِ، وفي أشكالِ التقفية نفسها.

الصوت المفرد

تتحققُ إيقاعية الصوت المفرد من خلالِ وجوده مع حزم من الأصوات تكون مكونة للجملِ الإيقاعية، ومثلما تَقَدَّمَ فإنَّ للصوتِ المفردِ وظائف متعددة سَنَدْرُسُها في الفصلِ الرابع، لكن التساؤل الذي يردُ في هذا السياق هو كيف يكونُ الصوتُ المفردِ محققاً ومنتجاً للشعريةِ ؟ ذلك يكون بعدة أمور:

1. ملامح تمييزية من جهةِ نوع الصوت أو وجوده الكمي.
2. تحقق شعرية الإيقاع من خلالِ الصوت المفرد وعملية تكراره، وخصوصاً في مواضعِ معينةٍ يقصدُها الشاعرُ.

ولا شك أنَّ الدارسين[1] لإيقاعِ الشعر الحديث أولوا هذه الخصائص للصوتِ المفرد، وأثرها في التكوينِ الجمالي للنَّص الأدبي أهمية كبرى في تطبيقِهم على الشعرِ المعاصرِ، وسنطبقُ على الأمثلةِ الآتية:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً
وأنتَ الذي في عروقِ الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ

يتبينُ من خلالِ المثال السابق أنَّ صوتَ الميم يحققُ بعداً إيقاعياً؛ ذلك بتكرارِهِ في خمس كلمات في الجملةِ الإيقاعية السابقة، وقد تَجَلَّتْ البراعة الشعرية في مجيءِ صوت الميم في كلمةٍ ابتدأ بها الشاعرُ في الجملةِ الإيقاعيةِ وهي "ستموت"، وأيضاً نفس الفعل المضارع التي انْتَهَى به كلام الشاعر في الجملةِ الإيقاعيةِ، مع أنَّه ثمة اختلاف في دلالةِ الفعلين. ومن ناحية أخرى فإنَّ استهلاليةَ النَّص ونهاية الجملة الإيقاعية بينهما جناسٌ يتوازَى مع ذلك التجانس الصوتي، وخصوصاً صوت الميم

1- را: الدكتور خوية، بن رابح: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2013 ، ص 31 .

ليتوازى مع حركة الأصوات، وسيرورتها في زمنِ حركة الإيقاع، وسيتبينُ في الفصلِ الرابعِ ما تُحْدِثُهُ هذه الأصوات المنفردة من تميز في حركيةِ الإيقاع ليكون هذا التميز سبباً من الأسباب التي تتحققُ بها الشعرية. وفي مثالٍ آخر يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي من قصيدةِ **"قرين"**[1]:

لِي ولَكْ

نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ

كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ

ومن قصيدة **"وضاح"**[2]:

صَاحِبِي..

مَا الذي غَيَّرَكْ

مَا الذي خَدَّرَ الحُلْمَ فِي صَحْوِ عَينَيكَ

مَنْ لَفَّ حَولَ حَدَائِقِ رُوحِكَ هَذَا الشَّرَكْ

عَهِدْتُكَ تَطوِي دُرُوبَ المَدِينَةِ مُبْتَهِجاً

وتَبُثُّ بِأَطْرَافِهَا عَنْبَرَكْ

ومن قصيدة **"الظمأ"**[3]:

اخْتَرْ هَواكَ على هواكَ عَسَاكَ

أَنْ تلقَي هُنَاكَ إِلَى الطريقِ طرِيقا

وامْخُرْ صَبَاحَ التِّيهِ مُنفرِداً فَمَا

أحلَى الصَّبَا خِلاًّ.

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 37

[2]- المصدر السابق، ص 41

[3]- المصدر السابق ص 49

وما أحلي الصَّباحَ رفيقا.

يتبينُ من خلالِ الأمثلة السابقة ما يُحْدثُهُ صوتُ الكاف من فاعليةٍ في تكوينِ الإيقاع من جهةٍ كونه صوتاً مفرداً ذلك بتكرارِهِ في كلماتٍ متجاورةٍ، أو كلمات متباعدةٍ في الجملةِ، أو خواتيم الجمل وقوافيها، ونجدُ أنَّ صوتَ الكاف وما يحملُهُ من خصائصٍ، وصفاتٍ صوتيةٍ يُبْرِزُ ملمحاً شعرياً ينتجُ من خلالِ جزئيات الإيقاع التي تتمايزُ عن بعضِها البعضِ، ولقد تجلى ذلك من خلالِ صوت الكاف ليتضحَ أهمية الصوت المفرد في إحداثِ انسجام بين الأصوات، وتجانس يبني الشعرية الناتجة عن هذا المكون الإيقاعي وهو الصوت، ذلك من خلالِ تميزه عن بقيةِ الأصوات لتحققَ تلك الأصوات المفردة مع بعضها البعض تجانساً صوتياً يؤسسُ الجمالية والأدبية من خلالِ حركية الإيقاع، ويتجلى من خلالِ تكرار تلك الأصوات المفردة وكيفيتها السابقة، والانسجام بين المكونات الصوتية المجاورة لها، والتي كلها مجتمعةً تجري في أنظمةٍ إيقاعيةٍ، لنستطيع القول إنَّ الصوتَ المفرد، وما يحملُهُ من خصوصية تميزه عن بقيةِ الأصواتِ يساهمُ في تشكيلِ إيقاع الشعر، وهذا اتضحَ من خلالِ صوت الكاف وتكراره، وما يحملُهُ من خصائصٍ صنعَتْ له أفضلية عن بقيةِ الأصواتِ.

المقاطع الصوتية وتتابعها

إنَّ المقاطعَ الصوتية وما تأتلفُ به من صوامت وصوائت تُحدثُ أثراً في بناءِ الإيقاع، وهذا الأثر يتضحُ من خلالِ ترتيبها وتنظيمها وتوزيعها على الجملِ، وهذه التراكيب الصوتية تتبينُ فاعليتها عند استخدامِ الشاعر لأنواعِ مقاطع صوتية بطرقٍ معينةٍ لإحداثِ أثرٍ جمالي في رسمِ الإيقاع، ولعلي أمثلُ على ذلك بالمقطعِ الثاني بقصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"[1].

---

[1]- المصدر السابق، ص 97 .

أَلَا دِيمَةً زَرقاء تكتَظُّ بالدَّمَا

فَتَجْلُو سَوادَ الماءِ عَنْ ساحِلِ الظَمَا

أَلَا قَمَراً يَحْمَرُّ فِي غُرَّةِ الدُّجَى

ويَهْمِي على الصحراءِ غيثاً وأَنْجُمَا

فَنكْسُوهُ مِن أحزاننَا البيضِ حُلَّةً

ونتلُو على أبوابِهِ سُورةَ الحِمَى

أَلَا أَيُّها المخبُوءُ بينَ خيامِنَا

أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ حتَّى تورَّمَا

أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ فَاصْنَعْ لَهُ يَداً

ومُدَّ لهُ فِي حانةِ الوقتِ مَوسِمَا

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ

حتَّى يَئِنَّ عمود الضُّحَى

وجَدِّدْ دمَ الزَّعْفَرَانِ إِذَا ما امَّحَى

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ حتَّى تَرى مفرقَ الضوءِ

بين الصدورِ وبين اللِّحَى

يتجلى من خلالِ المثال السابقِ كمية كبيرة من المقاطعِ الصوتية الطويلة المفتوحة في بدايةِ الجملِ وفي منتصفِها، وفي خواتيمِها (قوافيها) مثل ألا، دما، ظما، ضحى. نلاحظُ من خلالِ الكلمات السابقة ما تُحْدثُهُ المقاطع الصوتية المفتوحة من حيويةٍ، وما تُحْدثُهُ من أثرٍ جمالي نكتشفُهُ بين ثنايا الجمل السابقة، لتظهرَ شعرية الإيقاع في تآلفِ تلك المقاطع، أو تجاورها أو تباعدها في الجملِ، واستخدام هذه الأنماط الصوتية لإيجادِ براعة شعرية اتَّضَحَتْ في هذا المثال. ويبدُو

أنَّ الشاعرَ تأثَّرَ في بناءِ الأصوات في خواتيمِ الجمل السابقةِ بالفواصلِ القرآنية، وخصوصاً سورة الضحى. وفي مثال آخر يقولُ الشاعرُ من قصيدةِ "**أغنية** "[1]:

أأنْتِ هُنَا؟

أأنْتِ هُنَا قَابَ قَوسِينِ مِن أرَقِي العَذْبِ

كَي لاَ أنَامْ

أأنْتِ هُنَا

يَا التِي أسْكَنَتْنِي حَدَائِقَهَا

وحَبَتْنِي شَقَائِقَهَا

وسَقَتْنِي رَحِيقَ الغَمَامْ

يَا التِي رُوحُهَا لَثَمَتْ وجَعِي

ومَلاَئِكُهَا هَدْهَدَتْ مَضْجَعِي

ثُمَّ أسَرَتْ بِرُوحِي جَنُوباً وشَامْ

نلاحظُ من خلالِ المثال السابق تكرار المقطع الطويل المفتوح المكون من هاءٍ وألفٍ، ليحدث هذا المقطع وما يدلُّ عليه من معنى أثراً جمالياً، وذلك من خلالِ تكرار الصائت الألف المسبوق بالهاءِ المهموس.

الأشكال الصوتية للقوافي

إنَّ الأشكالَ الصوتية المؤسسة للقوافي تتميَّزُ بالتنوعِ في الدواوين كلها، حيث استخدمَ الشاعر أشكال مقاطع متعددة، ومتفرقة للقوافي، وهي على النحوِ التالي:

1. مقطع طويل مغلق.

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التِي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً

---

[1]- المصدر السابق، ص 31 .

وأنتَ الذي في عروقِ الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ[1]

يتبين أن المقطع الطويل المغلق وقع عليه النبر هو (يموت).

2. مقطعان صوتيان طويلان.

مَضَى شِرَاعِي بِمَا لا تَشتهِي رِيْحِي

وَفَاتَنِي الفَجْرُ إِذْ طالَتْ تَرَاوِيْحِي[2]

إنَّ التكوينَ الصوتيَ المقطعي للقافيةِ يتكونُ من مقطعين طويلين مفتوحين (ويحي).

3. مقطعٌ طويلٌ مفتوحٌ ، ومقطعٌ قصيرٌ مفتوحٌ.

وأَجنَّةٍ يَستَنْبِئُونَ الرِّيحَ عَن زمنِ اللِّقَاحِ[3] .

إنَّ التكوينَ الصوتيَ لقافيةِ الجملة الإيقاعية السابقة يتكونُ من مقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ ومقطعٍ قصيرٍ مفتوحٍ (قاح).

4. مقطع قصير مغلق.

مقيمٌ على شغف الزوبعهْ

له جانحان، ولي أربعهْ[4]

يتبينُ أنَّ المقطعَ الصوتيَ للقافيةِ في كلمةِ أربعة هو (عه) وهو قصيرٌ مغلقٌ.

إنَّ أشكالَ المقاطع الصوتية المختلفة تُحْدِثُ أثراً جمالياً بين القوافي ذلك من ناحيةِ استخدام هذا المقطع بنفسِ الشكلِ، أو الانتقال في جزءٍ آخر من القصيدةِ لقافيةٍ تختلفُ في مقاطعها عن الجزءِ الأولِ، وهذا يؤكدُ ما يُحدثُهُ تركيب الأصوات للقوافي من جماليةٍ وشعريةٍ للإيقاعِ.

---

[1] - المصدر السابق، ص 9

[2] - المصدر السابق ص 299 .

[3] - المصدر السابق ص 93 .

[4] - المصدر السابق، ص 63 .

الفصل الثالث

الإيقاع والعروض

توطئة

لا شك أنَّ العروضَ هو أهمَّ المرتكزات التي يقومَ عليها إيقاع الشعرية العربية، ومهما حصلَ من تحديثٍ في بنياتِ العروضِ في تاريخِ الشعرية العربية، فإنَّه لا يخرجُ على جوهرِهِ الأساسي المتمثل في تراتبيةِ المتحرك والساكن. سندرسُ في هذا الفصلِ ثلاثةَ مباحثَ:

المبحث الأول: البحور العروضية وأهمَّ أشكالها.

المبحث الثاني: مقادير الأوزان وبناء القوافي.

المبحث الثالث: التنوع العروضي في القصيدةِ وترابط نظام الإيقاع.

المبحث الأول: البحور العروضية وأهم أشكالها.

إنَّ علماءَ العربية القدماء جعلُوا العروضَ ميزاناً لشعرِ العربِ يُعْرَفُ به صحيحه من فاسده، والعروض قديماً وحديثاً هو أحد الأسس التي يقومُ عليها الشعر العربي القديم، وأحد الركائز التي تمنحُ الشعر طاقات موسيقية ونشاطاً إيقاعياً، ذلك بما يعطيه ترتيب المتحركات والسواكن، وأيضاً ترتيب التفعيلات من نشاطٍ إيقاعي يتجلى من خلالِ الامتدادات الزمنية لتلك التفعيلات. وقد أخذَ الشعراء في تاريخِ الشعرية العربيةِ بتطويرِ تلك الأشكال العروضية، سواء في التنظيماتِ الكتابية أو في الامتداداتِ الزمنية للتفعيلاتِ، ونجدُ منهم الشاعر محمد الثبيتيّ الذي التزم بنسبة كبيرة في قصائدهِ بالبحورِ الخليلية، وهذا سيتجلى في جدولِ القصائد في نهايةِ المبحث، ولكنه أوجدَ خرقاً لنظامِ القصيدةِ العمودية، فهناك جملٌ إيقاعية تَمْتَدُّ في بنائِها التفعيلي لثلاثة عشرة تفعيلة، وقد ينقصُ عدد التفعيلات لتفعيلتين في الجملةِ الإيقاعية الواحدةِ، وهذا لا يلغي وجود قصائد متنوعة التشكيل الإيقاعي حيث تقومُ على جملٍ إيقاعيةٍ من حيث وجود المكون العروضي، ووجود جمل منثورة بالتوازي مع تلك الجمل المنظومة، أيضًا اشْتَمَلَتْ

تجربته الشعرية على قصائدٍ عموديةٍ تلتزمُ بناءً متساوياً للتفعيلات وقافية ذات رويٍّ واحد.

سنحاولُ المزج في هذا المبحث والمباحث الأخرى من هذا الفصل بين المصطلحات القديمة، والمصطلحات الحديثة، كمصطلح الجملة الإيقاعية والوحدة الإيقاعية والتشكل الإيقاعي و شعر التفعيلة وغيرها، وهذا يأتي في إطارِ ما أَحْدَثَهُ الشعراءُ الحداثيون وفي إطارِ ما اقْتَرَحَهُ النقاد المحدثون من مصطلحات تواكب ذلك التحديث الشعري. وقد أشَرْنا إلى تلك المقترحات وأصحابها من النقادِ المحدثين في الفصلِ الأولِ في مبحثِ الإيقاع، ويعودُ سبب هذا المزج إلى عاملين أساسيين:

أولهما: هو مدى قدرة الشاعر على التحكمِ بأجزاءِ التفعيلة للبحرِ المختار. ولا شك أنَّ التحديثَ الإيقاعي الذي لا يتنافى مع الالتزام العروضي في تراتبيةِ الحركات والسواكن، أو في المزج بين تفعيلات من بحورٍ مختلفةٍ في جملٍ إيقاعيةٍ متعددةٍ في قصيدةٍ واحدةٍ، يستدعي استخدام المصطلحات الحديثة.

ثانيهما : أشكال القصائد الأصيلة التي تتطلبُ الاتكاء على المصطلحاتِ العروضية القديمةِ المستمدة من تلك البيئة، ومحاولة تجريب المصطلحات الحديثة عليها، مِمَّا لا يشكلُّ مقداراً من الخلطِ بين المفاهيم وتعريفات الجزئيات الإيقاعية والعروضية.

وسَنَعْرِضُ فيما يلي البحور التي جاءَتْ في شعرِهِ وأهمَّ أشكالها، وسَنُقَسِّمُ الأشكال التي استُخْدِمَتْ فيها البحور على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: شكل القصيدة القديمة.

المستوى الثاني: شكل قصيدة التفعيلة.

المستوى الثالث: مجيء البحر في مقطعٍ من قصيدةٍ تشملُ مقاطع ذات بحور مختلفة.

ويأتي التقسيم السابق دالاً على وجودِ التنوع الإيقاعي الذي ذَكَرْناهُ في الفصلِ الأولِ، ولكنه يأتي هنا لدراسةِ الأشكال التي جاءَتْ عليها البحور في إطارِ

الدراسة العروضية التي نقومُ بإجرائها هنا، والتي هي مظهر من مظاهرِ الإيقاع. ويجبُ أنْ نذكرَ هنا أنَّ أساسَ الترتيب التالي للبحورِ يعتمدُ على نسبِ القصائدِ التي جاءَ عليها البحر من حيث الكثرة.

1. **المتدارك:** إنَّ المتداركَ من البحورِ الستة عشر التي وقفَ عندها القدماء بعد الخليل، لكن هذا البحر أَحْدَثَ خلافاً في أوساطِ اللغويين والعروضيين والبلاغيين القدماء[1]، وهو يأتي مثمناً على التفعيلةِ الخماسية "فاعلن فاعلن "وأيضاً يأتي "فعْلن فعْلن "التي اخْتَلَفَ القدماءُ في تركيبِها، فقد وُجِدَ انقسام في العلة التي حولت "فاعلن "الفَعْلُنْ ، وتفعيلة "فعلن "ورَدَتْ مرة واحدة فقط في أعمالِ الشاعر محمد الثبيتي، وذلك في قصيدةِ "**أغان قديمة لمسافر عربي**[2] "عند قولِهِ في المقطعِ الثاني:

مَن أنتَ؟
شيخٌ من عَبسْ
وجهي رملُ الصحراءِ اللاهثِ،
واحاتُ الشَّمسْ
كانت عيناي مزارع نَخْلٍ
ألقيتُ بها للريحِ
فضاع اليوم، وضاع الأمسْ

---

[1]- را: الوحيشي، ناصر: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011 ، ص 63
= وكذلك را: ابن القطاع، أبي القاسم على بن جعفر: البارع في علم العروض، قدم له ودرسه وحققه وعلق عليه وصنع فهارسه الدكتور احمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية مكة المكرمة 1985 ، ص 206.

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 265 .

ولكن تفعيلة "فاعلن "سَيْطَرَتْ على جميعِ القصائد التي جاءَتْ على بحرِ المتدارك، ليتجنبَ الشاعر في أغلبِ قصائده مجيء المتدارك على "فعْلن فعِلن". وسوف نفصلُ ذلك في الجدولِ المُعِدِّ لبحورِ القصائد في آخرِ هذا المبحث. إنَّ هذا البحرَ بجميعِ أشكاله نسجَ عليه شعراء الحداثة، ومن أبرزِهم الشاعر نزار قباني[1]، والشاعر أمل دنقل[2]، وقد سُمِّيَ المتدارك بفتح الراء لأنَّ الأخفشَ الأوسط تداركَ به على شيخِهِ الخليل الذي أهملَهُ ولم يذكره حين وضعَ البحور الشعرية كما شاعَ عند القدماءِ[3]، ويُسَمَّى أيضاً المتدارك بكسرِ الراءِ لأنَّه تداركَ بحر المتقارب، أي التحق به لأنَّه خرجَ منه بتقديمِ السببِ على الوتدِ، وسُمِّيَ أيضاً المحدَث[4] والمخترع والخبب والمتسق والشقيق لأنَّه أخو المتقارب وقطر الميزاب والركض[5] والغريب[6]، كما راجَ في مؤلفاتِ العروض.

تقولُ الدكتورة عزة محمد جدوع[7]: (وهو من البحور القليلة الاستعمال في قديم الشعر وحديثه). فبالنظرِ إلى قولها أنَّه من البحورِ قليلة الاستعمال قديماً وحديثاً فذلك يتنافى مع الإنتاج الشعري الكثير على بحرِ المتدارك

---

[1]- قباني، نزار: الأعمال الكاملة للشاعر، الدولية للنشر والتوزيع القاهرة، قصيدة اختاري ص 10 قصيدة قارئة الفنجان ص 12.

[2]- د نقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة مكتبة المدبولي بيروت، قصيدة لا تصالح ص394.

[3]- را: عبد العظيم، حاتم: المقالات النقدية والدراسات. تقديم أمينة زيدان، المجلس الأعلى للثقافة. وهي مقالة تتطرق فيها الكاتب لمجهودات الاخفش العروضية من خلال كتابيه العروض والقافية

[4]- را: التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر بيروت و دار الفكر دمشق، الطبعة السادسة 2007 ، ص 177 .

[5]- را: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت الطبعة الثانية 1989، ص 128 .

[6]- را: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1994 ، ص 139 .

[7]- جدوع، عزة محمد: موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، مكتبة الرشد ناشرون، الطبعة الثالثة 2003، ص 242 .

في العصرِ الحديث. فقد استخدمَ الشاعر محمد الثبيتي هذا البحر (المتدارك) بنسبٍ عاليةٍ في مُجْمَلِ دواوينه، وقد كان الاستخدام بشكلين أساسيين :

الشكل الأول: استخدامُهُ مع أوزان أخرى تظهرُ في نصٍ متنوعٍ إيقاعياً، مثال ذلك قصيدة "**قلادة** "[1]، فقد جاءَ المقطع الثاني من القصيدةِ من بحرِ المتداركِ.

الشكل الثاني: يستخدمُ هذا البحر (المتدارك) منفرداً من حيث التفعيلة مثل قصيدة "**تحية إلى سيد البيد** "[2].

2. **المتقارب**: إنَّ المتقاربَ من البحورِ الخليلية، وهو من دائرةِ المتفق مع المتدارك كما قالَ العروضيون القدماء بعد الخليل. يقولُ الخطيب التبريزي: "سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد فسمي لذلك متقاربا وهو على ثمانية أجزاء أصله: فعولن، فعولن أربعة مرات"[3]. ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ سببَ تسمية المتقارب هو ما علله الخطيب التبريزي. إنَّ بحرَ المتقارب من البحورِ المستخدمة كثيراً في العصرِ الحديثِ وخصوصاً في شعرِ التفعيلة، وقد جاءَ في مدونةِ محمد الثبيتي على ثلاثةِ أشكالٍ:

الشكل الأول: أنْ تكونَ القصيدة جميع وحداتها الإيقاعية من بحرِ المتقارب، وبذلك تكون تفعيلاتها محررةً من قيدِ القوافي وأنظمة الأسطر الكتابية العمودية، أي أنَّ الشكلَ الأول يكونُ من شعرِ التفعيلة، مثال ذلك قصيدة "**عاشقة الزمن الوردي** "[4].

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 109 .
[2]- المصدر السابق ص 9 .
[3]- كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1994، ص 129
[4]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 243

الشكل الثاني: أنْ تأتي تفعيلة المتقارب من ضمنِ قصيدة ذات مقاطع كل مقطع يختلفُ في البحرِ عن المقطعِ الآخر ومثال ذلك قصيدة "**تغريبة القوافل والمطر**"[1].

الشكل الثالث: أنْ يأتي بشكلِهِ العمودي القديم الذي تتأسس فيه القصيدة على نمطٍ معينٍ يقتضي الترتيب في الفضاءاتِ المكانية والتنظيم في الأمديةِ الزمنية، ويقتضي وحدة حرف الروي في جميعِ القوافي، ومثال ذلك قصيدة "**القرين** "[2]، حيث كانت استهلالية القصيدة من أربعة أبيات عمودية ليتحولَ النَّص بعد تلك الأبيات والجمل الإيقاعية إلى شعرِ التفعيلة من نفسِ البحر المتقارب.

3. **الكامـــــل:** إنَّ بحرَ الكامل من البحورِ ذوات التفعيلة الواحدة، وهو من البحورِ التي أنْشَأَ عليه الشعراءُ القدماء شعرهم بكثرةٍ، وسبب تسميته الكامل عَلَّلَهَا الخطيب التبريزي بقولِهِ: "سمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره "[3].

يبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ بحرَ الكامل من البحورِ التي كانت لها سمات تميزها عن البحور الأخرى، وذلك من حيث كثافة الحركات. أما في العصرِ الحديث فقد أنْشَأَ الشعراءُ على بحرِ الكامل سواء كان هذا الشعر شعراً تفعيلياً أم شعراً عمودياً، وقد جاءَ في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي على ثلاثةِ أشكالٍ هي:

الشكل العمودي: من القصائدِ التي جاءَتْ على شكلِ القصيدة العمودية للكامل قصيدة "**صوت من الصف الأخير** "[4]، التي حَاكَى فيها الشاعر قصيدة أحمد شوقي "**قم للمعلم وفه التبجيل** [1] "من حيث البحر والقافية والموضوع.

---

[1] - المصدر السابق ص 97 .

[2] - المصدر السابق ص 63 .

[3]- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1994، ص 58 .

[4]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 221 .

الشكل الثاني: شكل قصيدة التفعيلة: حيث جاءَ هذا البحر بنسبٍ متفاوتةٍ من شعرِ التفعيلة في كل دواوينه، ومثال ذلك قصيدةِ "**الأجنة** "[2].

الشكل الثالث: متنوعة البحور في مقاطعها: حيث تأتي القصيدة متضمنة مقطعاً تفعيلاته من بحرِ الكاملِ، مثال ذلك قصيدة "**موقف الرمال موقف الجناس** "[3].

4. **الرمـــل**:الرملُ من البحورِ ذوات التفعيلة الواحدة، وهو من البحورِ التي زخرَ بها شعر التفعيلة عند الشعراءِ الحداثيين، بل هو من البحورِ التي كانت حاضرةً في القصيدةِ المعاصرة. يعلّلُ الخطيبُ التبريزي سبب تسميته قائلاً: "سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمي بذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نُسِج، يقال رمل الحصير إذا نسجه والمرمول منه رمل كأنه يقال للطرائق التي فيه رمل وأصله فاعلاتن ست مرات "[4].

إنَّ بحرَ الرمل من البحورِ التي ورَدَتْ في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي، وإنْ لم يكن هذا البحر بنفسِ النسب التي جاءَ بها المتدارك والمتقارب والكامل فوجوده أقل بكثيرٍ، فقد جاءَ على شكلين :

الشكل الأول: الشكل العمودي: وهذا تجلى في قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"[5]، حيث جاءَ المقطعُ الرابع من بحرِ الرمل مجزوءاً، إلَّا أنَّ القصيدةَ احْتَوَتْ على مقاطعٍ من بحورٍ أخرى، والمقطع الرابع جاءَ على شكلِ القصيدة العمودية

---

[1] - شوقي، احمد: الشوقيات لأمير الشعراء، تحقيق د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي بيروت 2008، قصيدة رسولا ص 145.

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 93

[3]- المصدر السابق ص 11 .

[4]- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1994، ص 83 .

[5]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 97 .

المجزوءة، حيث يردُ في كل سطر كتابي تفعيلتان بدل من ثلاث وهو ما يُسَمّى الرمل التام.

الشكل الثاني: شكل قصيدة التفعيلة: حيث تأتي تفعيلة بحر الرمل محررةً من قيودِ القوافي والتفعيلات المنظمة على الأسطرِ الكتابيةِ، ومنها قصيدة "**ترتيلة البدء** "[1].

5. **الـــوافـــر:** الوافرُ من البحورِ ذوات التفعيلة الواحدة الذي يأتي تاماً كل سطر كتابي يحتوي على ثلاث تفعيلات، أو مجزوءً يأتي في كل سطر كتابي تفعيلتين. يقولُ الخطيبُ التبريزي: (سمي الوافر وافرا لتوفر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن، وما يفك منه وهو متفاعلن، وقيل سمي وافرا لوفور أجزائه)[2]. وقد استخدمَ شعراءُ التفعيلة هذا البحر ومنهم الشاعر محمد الثبيتي، وقد جاءَ في مدونتهِ الشعرية على ثلاثةِ أشكالٍ:

الشكل الاول: الشكل العمودي: حيث يأتي بحر الوافر بشكله العمودي الذي يقتضي ترتيب التفعيلات في أسطرٍ معينةٍ وبقافيةٍ واحدةٍ، ومثال ذلك قصيدة "**لا لوم علينا** "[3].

الشكل الثاني: تنويعات في أشكال البحر داخل القصيدة الواحدة: حيث استخدمَ الشاعر في قصيدةِ "**هوامش حذرة على أوراق الخليل** "[4]، فتارة يستخدمُهُ عمودياً، وتارةً يتحولُ إلى شعرِ التفعيلة، وتارةً يكونُ مرسلاً وخصوصاً في استهلاليةِ القصيدةِ.

---

[1]- المصدر السابق، ص 59 .

[2]- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 51 .

[3]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 261 .

[4]- المصدر السابق، ص253 .

الشكل الثالث: متنوعة الأوزان في مقاطعها: وهو أنْ يأتيَ الوافرُ في مقطعٍ من ضمنِ مقاطع القصيدة، مثال ذلك المقطع الثالث من قصيدةِ **"قلادة "**[1].

إنَّ تَعَدُّدَ أشكال التفعيلات للبحورِ السابقة يكشفُ عن التنوعِ الإيقاعي الذي أَشَرْنَا له في الفصلِ السابقِ، وهذا التنوع الإيقاعي يَمْتَدُّ إلى تنوعات في المكونِ الإيقاعي وخصوصاً العروض في بنيةِ القصيدةِ، ويجبُ أنْ نذكرَ أنَّ البحورَ ليست ثابتة من حيث تنوعها في كل النصوص الشعرية، بل تختلفُ بنية كل قصيدة عن الأخرى، فبحر المتدارك قد يأتي في استهلاليةِ القصيدةِ ليتحولَ البناء العروضي للقصيدةِ إلى بحرٍ آخر في مقطعٍ آخر، فقصيدة **"مساء وعشق وقناديل "**[2] جاءَتْ الجملة الإيقاعية الأولى من بحرِ المتدارك وباقي النَّص من المتقاربِ، فعندما يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي:

في انتظارِ المساءِ الخُرافيِّ
ترسُو مراكبنَا البابليَّةُ
خفَّاقةَ الأشرِعَةْ

ليتضحَ بعد التقطيع العروضي أنَّ الجملةَ الإيقاعية السابقة التي جاءَتْ في استهلاليةِ القصيدةِ من بحرِ المتدارك "فاعلن، فاعلن "ليحصلَ تحول في البناءِ العروضي للقصيدةِ إلى بحرِ المتقارب ذلك عند قولِ الشاعر "وريح محملة بالضجيج "، مع ذلك فإنَّ هناك ترابطاً في الإيقاعِ وتناسقاً في حركةِ الإيقاع في القصيدةِ، ويدلُّ على هذا توافق الجملة الإيقاعية في بدايةِ القصيدة وبعض الجمل الإيقاعية في ثنايا النَّص في بنيةِ القوافي وأجزائها التي رويها حرف العين الموصولة بهاءٍ ساكنةٍ، والكلمات هي: "أشرعة، أمتعة، مترعة، أقنعة "، وقد يأتي التنوع في ثنايا القصيدة

---

[1]- المصدر السابق، ص 109 .
[2]- المصدر السابق، ص 167 .

ولعَلَّ من أبرزِ الأمثلة التي تدلُّ على ذلك قصيدة "**موقف الرمال موقف الجناس**" وقصيدة "**تغريبة القوافل والمطر** "، ليتضحَ أنَّ القصائدَ متنوعة الأوزان تختلفُ فيما بينها، فهي لا تأخذُ استقراراً ثابتاً في بنياتها العروضية المتنوعة في كل القصائد، بل هي تتغيرُ بحسبِ ما تقتضيه العملية الشعرية.

إنَّ هذا التنوعَ لشكلِ التفعيلات للبحورِ المذكورة آنفاً امْتَدَّ إلى بحورٍ أخرى، ولعَلَّ من أبرزِها البحر الطويل.

6. **البحر الطويل**: ولقد جاءَ على ثلاثة أشكالٍ هي:

الشكل الأول: جاءَ منفرداً في قصيدةِ "**الخطب الجليل في رثاء الملك فيصل** "[1].

الشكل الثاني: جاءَ مع بحور أخرى في قصائدِ متنوعةِ الأوزانِ في مقاطعِها، وهذا تجلى في مطلع قصيدة "**قلادة** "[2]، وأيضاً في المقطعِ الثاني من قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"[3].

لكن الأشكال التي جاءَ عليها بحر الطويل كلها أشكال عمودية، أي أنّها مقفاة ومرتبة التفعيلات الموزعة في الأشطرِ والأسطر الكتابية، وهذا يختلفُ عن البحورِ المذكورة آنفاً، ذلك لأنَّ البحورَ ذات التفعيلة الواحدة تُتيحُ التوسع في إيجادِ أشكال متعددة لتفعيلاتها. أما بحر الطويل فهو من البحورِ ذوات التفعيلتين، مع ذلك فقد حَدَثَ توظيفه في قصائدِ متنوعةِ الأوزانِ، وما ينطبقُ على بحرِ الطويل من حيث وجوده في القصائدِ ذات المقاطع المتعددة في بحورِها لم ينطبقُ على بحرِ البسيط.

إنَّ بحرَ البسيط من البحورِ ذوات التفعيلتين، وقد وردَ بشكلِهِ التام الذي يحملُ في كل سطر كتابي أربع تفعيلات وهي: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن،

---

[1] - المصدر السابق، ص 231 .
[2]- المصدر السابق، ص 109 .
[3]- المصدر السابق ص 97 .

فعلن. ومن القصائدِ التي جاءَتْ كاملةً على بحرِ البسيط دون وجود بحور أخرى كما هو مذكور في النماذجِ السابقةِ قصيدة "**بوابة الريح** "[1]، وقصيدة "**صفحة من أوراق بدوي** "[2]، حيث أنَّ هاتين القصيدتين من بحرِ البسيط بشكلهِ التام، ولم تكن هذه القصائد تحملُ أية تنويعات في داخلِها، ولكن هناك اشتراكاً في الخصائصِ الصوتيةِ للقافيةِ سنكشفُ عنها في الفصلِ الرابع.

إنَّ هذا التنوعَ العروضي يكشفُ عن وجودِ ظاهرة أسلوبية تتمثلُ في الانزياحِ الذي يتجلى من خلالِ التحول من بحرٍ إلى بحرٍ، كما هو في قصيدةِ "**قلادة** "، أو التحول من شكلٍ داخل البحر نفسه إلى شكلٍ آخر مثلما وضَّحْنَاهُ سابقاً، لكن التساؤل الذي يظهرُ في هذا السياق هو كيف لا يَخِلُّ هذا التحول العروضي بحركةِ الإيقاع داخل النَّص؟ لعَلَّ الإجابة عن هذا السؤال تتمثلُ في الآتي:

أولا: وجود روابط داخل القصيدة كالقافية التي تتكررُ في القصائدِ متنوعة الأوزان في مقاطعِها، ومن أهمِّ النماذج التي سَنُورِدُها هنا قصيدة "**يا امرأة** "[3]، فالقصيدة أغلبها من بحرِ المتدارك، لكن الشاعر انزاحَ إلى بحرِ المتقارب في التفعيلةِ ما قبل الأخيرة (يا امرأة)، ونلاحظُ في ذلك أنَّ القافيةَ التي رويها الهمزة المفتوحة والمتبوعة بهاءِ السكت تصنعُ ترابطاً داخل أجزاء القصيدة.

ثانيا: إنَّ موضوعَ النَّص والتراكيب النحوية المترابطة داخل القصيدة توضحُ مقدار ما تَمْتَلِكُهُ حركة الإيقاع من مرونةٍ لا تَخِلُّ بها تلك التحولات في الأبنيةِ العروضيةِ، وسنكشفُ عن هذا الترابط في النظامِ الإيقاعي في المبحثِ الثالث من هذا الفصل.

---

[1]- المصدر السابق ص 299 .
[2]- المصدر السابق ص 203 .
[3]- المصدر السابق، ص 43 .

وهناك قصائدُ تحملُ في داخلها تنوعاً عروضياً، ففي كل سطر كتابي أو مجموعة من الأسطر نجدُ بحراً ووزناً يختلفُ عن الوزنِ في الأسطرِ الثانيةِ، وهناك أسطر تحتوي على جملٍ نثرية غير منظومة، وهذه الظاهرة لم تتضح إلّا في قصيدتين فقط، قصيدة : **"قراءة "**[1]، وقصيدة **"أهدرت اسمك "**[2]، وبعض المقطوعات[3].

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي:

عرى[4] مقلتيّ نومٌ بهيٌ فَأَسْدَلْتُ عليها
شغافَ الحلمِ، أوقدتُ مشكاةً
رأيتُ نساءً يحتسين الهوى العذريّ

يتبينُ من خلالِ المثال السابق مجموعة من التفعيلاتِ المنظومة من بحورٍ مختلفةٍ، أو محاولة الشاعر لإيجادِ تفعيلات جديدة، فمثال الجملة الإيقاعية التي جاءَتْ على بحرِ الطويل قولُ الشاعر: (رأيت نساء يحتسين الهوى العذري)، وهي على وزنِ: (فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن). وأما ابتكارات الشاعر لجملٍ إيقاعية ذات تفعيلات تختلفُ في تكوينها عن البحورِ الخليلية فقد تجلى ذلك في قولِهِ: شغاف الحلم أوقد مشكاة. وقد جاءَتْ على وزنِ: (مفاعيلن فعولن مفاعيلن). وأيضاً قد وُجِدَ في بعضِ الأسطر الشعرية في القصيدتين المذكورتين مجموعة من الجملِ التي تمتزجُ فيها التفعيلات المكونة من متحركٍ وساكنٍ في تراتبيتِها ومجموعة من العباراتِ المنثورة التي لا يتجلى فيها البناءُ العروضي.

بعد العرض السابق الذي بينا فيه أهمَّ الأشكال التي جاءَتْ عليها البحور، سنوضحُ في الجداولِ الآتية كل ما يتعلقُ بالبناءِ العروضي وأسماء البحور.

---

[1]- المصدر السابق ص 115 .
[2]- الصدر السابق ص 309 .
[3] - المصدر السابق ص 319 .
[4]- المصدر السابق، ص 115 .

ديوان موقف الرمال

اسم القصيدة	البحر
تحية إلى سيد البيد	المتدارك
موقف الرمال موقف الجناس	البحر الأول: المتدارك عند: ضمني ثم اوقفني في الرمال البحر الثاني: الرجز المنهوك من عند: أصادق الشوارع ، البحر الثالث: الكامل من عند: تسري الدماء، ومن عند: ترثي زمانك
أغنية	المتقارب
الأعراب	المتدارك
تعارف	المتدارك
قرين	المتدارك
وضاح	المتدارك مع انزياح للمتقارب عند: عهدتك تطوي
يا امرأة	المتدارك. وينزاح إلى المتقارب في آخر القصيدة من عند: وعين مجافية للكرى
الأوقات	الكامل
الطير	الكامل
الظمأ	بحر الكامل. مجمل القصيدة وهناك انزياح عروضي للوافر من عند : إذا غنى بها طير الضحى

ديوان التضاريس

اسم القصيدة		اسم البحر
ترتيلة البدء		الرمل
القرين		بحر المتقارب مع انزياح الشاعر من العمودي إلى التفعيلة من عند أمازلت تتلو فصول الرمال
المغني		المتدارك
الصعلوك		القصيدة من المتقارب ثم ينزاح إلى المتدارك عند : من يقاسمني، ثم يعود إلى المتقارب، ثم ينزاح إلى المتدارك عند: من يطارحني
الصدى		المتدارك
الفرس		الكامل
البابلي		المتدارك
البشير		المتقارب
الأجنة		الكامل
تغريبة القوافل والمطر		تحتوي على خمسة مقاطع وهي:المتقارب من عند: ارد مهجة الصبح صب لنا وطنا. انزياح لبحر الطويل من عند: ألا ديمة زرقاء. المتقارب من عند: ادر مهجة الصبح حتى ينن عمود الضحى. انزياح للرمل المجزوء من عند: شدنا في ساعديك. المتقارب من عند: سلام عليك. وفي ثنايا المقطع انزياح لبحر المتدارك في جملة إيقاعية واحدة: ولتكن سدرة القلب فواحة بالغناء.
هوازن فاتحة القلب	قلادة	تشتمل على ثلاث مقاطع:المقطع الأول الطويل من عند: تفوحين من حمى شبابي.المقطع الثاني ينزاح للمتدارك عند: لغة استهل بها.المقطع الثالث ينزاح للوافر عند:صباح الخير
	قلب	الكامل
	قراءة	متنوعة التشكيل الإيقاعي
آيات لامرأة تضيء	الأسئلة	متدارك

تهجيت حلما تهجيت وهما

اسم القصيدة	اسم البحر
سألقاك يوما	المتقارب
شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم	المتقارب
تهجيت حلما تهجيت وهما	المتدارك
برقيات حب.. إلى غائبة	المتقارب
أغنية للرؤيا	المتدارك
مساء وعشق وقناديل	المتدارك في استهلالية القصيدة ثم ينزاح إلى المتقارب من عند: وريح
فواصل من لحن بدوي قديم	الرمل مع إنزياح إلى قصيدة من الموروث الشعبي عند: كريم يا نو بروقه تلالا.
أيا دار عبلة عمت صباح	المتقارب
ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء	الرمل
الرمال ورأس النعامة	بحر المتقارب ثم ينزاح إلى المتدارك من عند كلمة الخصوبة مع زيادة في المتحرك والساكن من آخر تفعيلة للمتقارب قبل الانزياح ثم يستمر في المتدارك وينزاح إلى المتقارب عند: وصار الزمان جنونا ليعود إلى المتدارك مرة أخرى عند: الغبوق القدح ثم يستمر إلى المتدارك وينزاح إلى المتقارب عند: وجاء الزمان غريبا إلى آخر القصيدة
فارس الوعد	المتدارك

بقايا أغنيات بدوي	صفحة من أوراق	البسيط
	مسافرة	المتقارب

تقاسيم	ضيف	المتدارك
	حالة	الكامل
	شاعر	الكامل
	وحده	المتدارك
	صلاة	الكامل

عاشقة الزمن الوردي

اسم القصيدة	اسم البحر
صوت من الصف الأخير	الكامل
الرحيل إلى شواطئ الأحلام	الكامل
إيقاعات على زمن العشق	المتدارك
الخطب الجليل في رثاء الملك فيصل	الطويل
عيناك وألوان الطيف	المتقارب
من وحي العاشر من رمضان	الكامل
عاشقة الزمن الوردي	المتقارب
اختناق	الكامل
النجم الغريب	المتقارب
هوامش حذرة على أوراق الخليل	الوافر مع انزياح في تفعيلة فلا شقاء لبحر الرجز متفعلات
الوهم	الكامل
لا لوم علينا	الوافر
مرثية قصيدة	المتقارب
أغاني قديمة لمسافر عربي	المتقارب عند: متى ترحل القافلة. ينزاح إلى المتدارك "فعلن"من عند :من "أنت"- ينزاح إلى البسيط من عند:"يا حادي العيس"
وجه من دخان	الرمل
يقولون...ويقولون	المتقارب
في أحضان السكون	المتقارب
بصمات نازفة	المتقارب
عشقت عينيك	البسيط
نشاز في نغمة الحب	الرمل

أنغام من الصحراء	الحب في الصحراء	الرجز
	الشوق المهزوم	الكامل
	ديار سلمى	متنوعة التشكيل الإيقاعي
بوابة الريح	القصيدة	المتدارك
	بوابة الريح	البسيط
	الرقية المكية	الكامل
	اسميك فاتحة الغيث أم هاجس الصحو	المتقارب
	أهدرت اسمك	متنوعة التشكيل الإيقاعي
قراءات لأحزان شجرة	فاتحة	المتدارك
	قراءة أولى	متنوعة التشكيل الإيقاعي
	قراءة ثالثة	متنوعة التشكيل الإيقاعي
	قراءة سابعة	متنوعة التشكيل الإيقاعي

المبحث الثاني: مقادير الأوزان وبناء القوافي

إنَّ تكوينَ الأبنية العروضية، وتحديد ملامحها في بناءِ التفعيلة اتَّسَمَ بالانضباطِ العروضي داخل التفعيلات، ذلك بأنَّ أجزاءَ التفعيلات المؤسسة لها، وفاعليتها في الإيقاعِ مُسْتَمَدَّةٌ من قدرةِ الشاعرِ على التحكمِ بتلك الأجزاء، لتَمْتَدَّ هذه القدرة وهذا التمكن إلى جميعِ مكونات الإيقاع بشكلٍ عام، وقد أشارَ الدكتور نذير العظمة في كتابِهِ[1] **"قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث الشعر السعودي أنموذجاً"** إلى مجموعِ الإمكانات التي استطاعَ الشاعر محمد الثبيتي التحكم بها ومنها الإيقاع، وخصوصاً استيعاب القوانين العروضية التي تدخلُ عليها من زحافٍ، لذا فإنَّ العروضَ يَتَّسِمُ بالالتزامِ، فتفعيلات بحور الخليل لم يخرج الشاعر عليها إلى تحديثٍ في إيجادِ تفعيلات مغايرة للتفعيلاتِ المكونة للبحورِ الخليلية خلاف قصيدة **"قراءة "**وقصيدة **"أهدرت اسمك "**. والتساؤل الذي نُوردُهُ في هذا الموضع كيف تَجَلَّتْ الأصالة العروضية وبنائها للإيقاع، وارتباط هذه الأصالة بحداثةِ الإيقاع الشعري؟ ونجيبُ على هذا التساؤل بأمورٍ ثلاثة:

1. إشارة النقاد إلى هذه السمة التي تجمعُ بين الأصالة والحداثة في شعريةِ محمد الثبيتي، وتطرقَ لذلك الدكتور عبد الله الفيفي في إحدى دراساته بقولهِ:

(ومن أبرز شعراء الحداثة تميزا في هذا المضمار الشاعر محمد الثبيتي. إذ يمكن أن توصف قصيدته بأنها ذات أسلوب حداثي أصيل، لا في مستوى التوظيف لقوالب مستلهمة من التراث فحسب، ولكن أيضا في مفرداته الشعرية ونسيجه الأسلوبي العام)[2].

---

[1]- را: الدكتور العظمة، نذير: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث الشعر السعودي أنموذجاً، النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 2001 ، ص 96 – 99 .

[2]- أ. د. الفيفي، عبد الله بن أحمد: مجلة وج العدد السادس ابريل 2011 ، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ص 126 .

2. إنَّ تكوينَ الجمل الإيقاعية ومراقبة حركتها في النّص الشعري، وتوزيعها في الفضاءاتِ المكانية، وتواشج تلك الأوزان مع التراكيب النحوية والأبنية الصرفية للكلماتِ والألفاظِ، وحركة الألفاظ ووضعية الضمائر والحروف والتقسيمات داخل تلك الجمل الإيقاعية، كل ذلك يكشفُ عن الأصالةِ والحداثة في شعرِه.

3. ارتباطُ التحديث بخرقٍ وتمردٍ على نظامِ القافية الصارم وليس على البناءِ العروضي المكون لشكلِ البحور الخليلية.

إذا كان العروضُ في حركةِ الإيقاع في هذه المدوَّنة الشعرية هو مقادير من السواكنِ والحركات تَتَّحِدُ مكررة في الجملِ الإيقاعية، وإذا كان الاختلافُ في مواضعَ تلك الحركات والسواكن من حالةٍ إلى حالةٍ تَنْتِجُ لنا وزناً عروضياً يحملُ خصائص مختلفة عن الوزنِ الآخر، فإنَّ مدوَّنة الشاعر محمد الثبيتي يَتَّصِفُ فيها تنظيم الحركات والسواكن في الأوزانِ الشعريةِ، وحركتها في الإيقاع بالانسيابيةِ الظاهرة في التوالي القائم بين تلك الحركات والسواكن التي تتكون فيها، والوحدات الإيقاعية التي تتكررُ في ظِلِّ ذلك التنظيم من الحركاتِ والسواكنِ، وهذا يؤكدُهُ المتغيرات التي تَحدُثُ على التفعيلةِ والوحدةِ الإيقاعية وأجزائها من المتحركات والسواكن، فلا يوجدُ إفراط في استخدامِ الزحاف التي تدخلُ على التفعيلات والوحدات الإيقاعية. فيبدُو أنَّ الحذفَ والزيادةَ في المتحركِ والساكنِ داخل التفعيلة والوحدة الإيقاعية يتواءمُ مع حركة الأصوات وصفاتها، فلا يوجدُ ثقلٌ في العروضِ في حركةِ الإيقاعِ عند تلقي تلك النصوص الشعرية، ويتواءمُ مع الصياغة الصرفية لتلك الألفاظ الموجودة داخل الجمل النحوية والجمل الإيقاعية.

إنَّ هذه المواءمةَ الناتجة عن اتساقِ الوحدة الصوتية الصغرى، والمتحرك والساكن المؤسس للأبنيةِ العروضية الذي يَمْتَدُّ فيه التواشج والتعالق محدثاً اتساقاً في العروضِ مع مستويات اللغة، ليكونَ هذا الاتساق من المراكزِ المهمة الجارية في

حركةِ الإيقاع التي تَحْدُثُ مع مجموعة من العواملِ الأخرى لنشاطٍ إيقاعي يتَجَدَّدُ داخل الجمل الإيقاعية، ويتطورُ في نموِ حركة الإيقاع من بدايةِ النَّص الشعري إلى نهايةِ النَّص الشعري. وسَنُوردُ مثالاً على ذلك من قصيدةِ **"الأعراب "**[1]:

لَيتَهُم حِينَمَا أسْرَجُوا خَيلَهُم
وتَنادَوا إلَى سَاحَتِي
أوقَدُوا نَارَهُمْ تَحْتَ نَافِذَتِي
واسْتَرَاحُوا
لَيتَهُم حِينَمَا أدْلَجُوا فِي غَيَاهِبِ ظَنِّيَ
بَلُّوا حَنَاجِرَهُمْ بِنَشِيد السُّرَى
واسْتَبَانُوا صَبَاحِيَ
إذْ يُسْتَبَانُ الصَّبَاحُ
لَيتَهُم نَظَرُونِيَ حَتَّى أعُودَ
فأرْقِيَهُم بِالحُرُوفِ التِي لَا تُرَى
والحُرُوفِ التِي تَتَنَاسَلُ تَحْتَ الثّرَى
والحُرُوفِ التِي لَا تُبَاحُ ولَا تُسْتَبَاحُ
لَيتَهُم سَألُونِيَ
كيفَ مخرتُ لَهُم جانبَ اللّيلِ
حتَّى بدلَّتْ عناقيدُهُ
واستوي تحتَ عرشِ غدائِرِهِ
قَمرٌ ناصعٌ
وغرامٌ مُباحٌ

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 33 .

ومِمَّا سبقَ نلاحظُ ما يلي :

أولاً : القصيدة من بحرِ المتدارك، وهي أتت في بنائها التفعيلي حرةً.

ثانياً: نلاحظُ أنَّ عددَ التفعيلات التي دخلَ عليها الزحاف هي بنسبة أقلَّ من التفعيلاتِ السالمةِ من الزحافِ، فالمدى الزمني للقصيدةِ بلغَ (64) تفعيلة، والتفعيلات التي دخَلَتْ عليها الزحاف (19) تفعيلة، فتكونُ نسبتها في القصيدةِ (29,69 %).

ثالثاً: نلاحظُ وجود كلمات تتفقُ في بنائِها الصوتي وبنائها العروضي، وهي على النحوِ التالي:

ليتهم :	فاعلن ،	حينما:	فاعلن
أسرجوا:	فاعلن ،	خيلهم:	فاعلن
ساحتي:	فاعلن ،	أوقدوا:	فاعلن
نارهم:	فاعلن ،	ليتهم:	فاعلن
حينما:	فاعلن ،	أدلجوا:	فاعلن
ليتهم:	فاعلن ،	لا ترى:	فاعلن
ليتهم:	فاعلن ،	قمرن:	فاعلن
ناصع:	فاعلن		

ونلاحظُ أيضاً تكرار كلمة "ليتهم "بنفسِ الكيفية التي جاءَتْ في الكلماتِ والتفعيلات السابقة.

رابعاً: يتبينُ أنَّ هناك تحولاً في تفعيلتين من القصيدةِ من فاعلن إلى فَعْلُنْ عند "في غياهب ظني بلوا حناجرهم بنشيد السرى"، وفيما يلي التقطيع العروضي:

في غيا:	فاعلن ،	هب ظن:	فَعِلُنْ
ني بل:	فَعْلُنْ ،	لو حنا:	فاعلن
جرهم:	فَعِلُنْ ،	بنشي:	فَعِلُنْ

د سسرى: فاعلن

وأيضاً في "ليتهم نظروني حتى أعود فارقيهم بالحروف التي لا ترى"، وفيما يلي التقطيع العروضي:

ليتهم: فاعلن ، نظرو: فَعِلُنْ

ني حت: فَعْلُنْ ، تى أعو: فاعلن

د فار: فَعِلُنْ ، قيهم: فَعِلُنْ

بلحرو: فاعلن ، فللتي: فاعلن

لا ترى: فاعلن

والتساؤلُ الذي يتبادرُ هنا هل التفعيلتان اللتان اعتراهما التحول اعتراهما من قبيل الخطأ العروضي التي حدثَ فيهما التحول؟ وفيما يبدُو أنَّ هذا التحولَ مقصود من الشاعرِ، ذلك لوجودِ توافق في كلمتين: "ظني"و "نظروني"هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى الانضباط في بنيةِ التفعيلات الأخرى، وهذا التحول يكشفُ عَمَّا يُحْدِثُهُ العروض من فاعليةٍ في صناعةِ الشعريةِ من خلالِ الانحرافات العروضية. ولا شك أنَّ الانزياحَ بوصفِهِ سمة أسلوبية ملحوظ في الشعرِ المعاصر، وخصوصاً الشعر السعودي، وقد عالجَها الدارسون بالنقدِ والتحليلِ[1]. ويقولُ الشاعرُ في قصيدةِ **"يا امرأة "**[2]:

يا امرأةْ

بيننا قدحٌ صامتٌ

كيف أعبُرُ هذا الفضاء السحيقَ

---

[1]- را: الدكتورة الفايز، هدى بنت صالح: لغة الشعر السعودي الحديث دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2011 ، ص 208 .

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، الانتشار، ص 43 .

لكي أملأهْ

يا امرأة

بيننا برزخ من جنون

وسهدٌ تشرب ماء العيون

وحزن يسد فضاء الرئة

يا امرأةْ

بيننا عاذل لا يُرى

وعين مجافية للكرى

وليل قناديله مطفأةْ

يا امرأةْ

ونلاحظُ من المثالِ السابقِ ما يلي:

أولاً: بلغَ المدى الزمني للقصيدةِ (35) تفعيلة، أما التفعيلات التي دَخَلَتْ عليها الزحاف هي سبعة تفعيلات لتبلغَ نسبتها (20%).

ثانياً: مجيءُ الكلمات التالية متوافقة في بنائِها العروضي وبنائِها الصوتي، وفيما يلي التقطيع العروضي:

يمرأة:	فاعلن	،	بيننا:	فاعلن
قدح:	فاعلن	،	صامت:	فاعلن
أملاه:	فاعلن	،	يمرأة:	فاعلن
بيننا:	فاعلن	،	برزخ:	فاعلن
يمرأة:	فاعلن	،	بيننا:	فاعلن
عاذل:	فاعلن	،	لا يرى:	فاعلن

ومن المتقارب:

وعين:	فعولن	،	وليل:	فعولن

وليل: فعولن

ثم يعود للمتدارك:

يمرأة: فاعلن

ثالثا: ونلاحظُ تكرار كلمة "يا امرأة "بنفسِ الكيفية التي جاءَتْ عليها كلمة "ليتهم "في قصيدةِ الأعرابِ.

ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ الأجزاءَ من متحركٍ وساكنٍ التي تؤسسُ للتفعيلاتِ والوحدات الإيقاعية، وما تكتسبُهُ من توالٍ وتتابعٍ تبتعدُ عن الحذفِ المفرطِ في المتحركات أو الزيادة المتكررة بشكلٍ مُخِلٍّ على التفعيلاتِ والوحدات الإيقاعية. إنَّ هذا الانضباطَ يساهمُ في إكسابِ الجمل الإيقاعية حركية وانسيابية ومرونة، لتكونَ الجمل الإيقاعية مؤسسة على نظامٍ متكاملٍ ومترابطٍ من المتحركاتِ والسواكن يؤكدُ بناؤه هذا الابتعاد عن التكلفِ والاضطرابِ الذي ينتجُ عن تلك الأبنية العروضية التي كثرَ فيها الزحاف، أو حاولَتْ التمرد على النظامِ النحوي السليم لمراعاةِ بناء الجمل الإيقاعية، فإذا كان المتحركُ والساكنُ هما الأساس الذي يقومُ عليه البناء العروضي فإنَّ ذلك البناء يكونُ بناءً نمطياً واعتيادياً، إذا لم يكن مقدار التعامل مع الحركات والسواكن التي تصبُّ في قوالبِ تلك الأوزان تعاملًا يجعلُها تحملُ سلاسة لا يُوَلِّدُ لغةً ذات تكلفٍ تقومُ على التقديمِ المُخِلِّ أو تأخير لا يجعلُ تركيب الجمل تركيباً صحيحاً.

يذكرُ قدامة بن جعفر في كتابِهِ "**نقد الشعر** "الائتلاف الذي يحدثُ بين الوزن واللفظ وهو محل الشاهد في هذا السياق وذلك بقولِهِ : (وهو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بُنِيَتْ، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى

يلتبس المعنى بها بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقولة عليها)[1]. إنَّ تلك الانسيابية في التنظيمِ تمنحُ القصيدة أَمْدِيَة زمنية، وتموضعات مكانية تجعلُ التشكلَ الإيقاعي يتجهُ مع البناء العروضي لحركة تَتَّسِمُ بالفعاليةِ المتجددة في تكوينِ الشعر وفضاءاته الإيقاعية. إنَّ تلك الانسيابية لا تنفصلُ عن حركةِ اللغةِ، بل تمنحُها اللغة بمستوياتِها المتعددة نشاطاً إيقاعياً، وحركة داخل الجملة الإيقاعية تَسْتَمِدُّ قوتها ونشاطها الإيقاعي في ظِلِّ ذلك التواؤم بين مستويات اللغة والبناء العروضي. وسوف نسوقُ مثالاً يدلّلُ على ما ذكرنا، فحين النظر إلى قصيدةِ "**تحية إلى سيد البيد**"[2] نلاحظُ ما يلي:

1- بلغَ المدى الزمني للقصيدةِ (73) تفعيلة. أما التفعيلات التي دخلَ عليها الزحاف (19) تفعيلة، حيث تكونُ نسبتها (14 %).

2- بلغَ عدد الأسطر الكتابية للقصيدةِ (14) سطراً وتوزعَتْ عليها الجمل الإيقاعية وتفعيلاتها.

3- تشتملُ القصيدة على خمس جملٍ إيقاعية تحتوي على متتاليات تنتهي بقافيةٍ رويها التاء مقيدة ومسبوقة بردفِ حرفِ الواو.

4- يتفاوتُ توزيع التفعيلات على الأسطرِ الكتابية بحسبِ ما يقتضيه المعنى لهذه التفعيلات.

5- تتواءمُ المستويات اللغوية ممثلة في المستوى النحوي والصرفي والصوتي مع حركة العروض.

وفيما يلي سَنُوردُ جملتين إيقاعيتين من القصيدةِ المذكورة آنفاً بحسبِ الرسمِ الموجودِ عند كتابتِها:

---

[1]- جعفر، أبو فرج قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفي،مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1978، ص 166.

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، الانتشار، ص 9

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً
وأنتَ الذي في عروقِ الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ

مَرْحَبَاً سَيِّدَ البيدِ...
إنَّا نَصَبْنَاكَ فَوقَ الجِرَاحِ العَظِيمَةِ
حتَّى تكُونَ سَمَانَا وصَحْرَاءَنَا
وهَوانَا الذِي يَسْتَبِدُّ فَلَا تَحْتَوِيهِ النُّعُوتْ

ونكتشفُ مِمَّا سبقَ أنَّ توزيعَ الجمل النحوية لم يتسبب في وجودِ خللٍ في بنيةِ الإيقاعِ، ولذلك لم يضطر الشاعر إلى تقديمِ ما يجبُ تأخيرة، أو تأخير ما يجبُ تقديمه، لمراعاة الوزن، وهذا يكشفُ عن مدى الإنسابية والسلاسة التي تكتسبُها الحركة الإيقاعية والعروض.

بناء القوافي

يُعَرِّفُ أبو يعلى التنوخي[1] القافية لغة بأنَّها مؤخرة البيت، ليتطرقَ بعد ذلك إلى معناها في الاصطلاحِ ذاكراً آراء علماء اللغة القدماء كالخليل وقطرب والأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة، وسنعتمدُ تعريفَ الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عَرَّفَ القافيةَ: (هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن)[2].

---

[1]- را: التنوخي، القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرعوف، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، الطبعة الثانية 2003 ، ص 71 .

[2]- التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر بيروت و دار الفكر دمشق، الطبعة السادسة 2007 ، ص 199 .

إنَّ مظاهرَ القافية تتجلى في القصائدِ الحرةِ تجلياً واضحاً في جملِها الإيقاعية، حيث تشتملُ تلك القصائد على قوافٍ تشتركُ فيها كل جملها الإيقاعية في القصيدةِ، أو في مقطعٍ من قصيدةٍ، والذي نلاحظُهُ من خلالِ أجزاء القوافي في القصائدِ الحرةِ الالتزام الكامل بتكوينِ القافية، وما تُحْدِثُهُ في مقاديرِ الوزنِ المؤسس للجملِ الإيقاعية، وهذا لا يعني عدم اشتمال القصيدة على قوافٍ متعددةٍ تختلفُ في بعضِ أجزاء القصيدة، والملاحظ أنَّ مقادير القوافي تَتَّسِمُ بالالتزامِ، وتتَّسِمُ بالتنوعِ في كل الدواوين من استخدامِ القافية ذات الروي المقيد.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ **"قرين "**[1]:

لِي ولَكْ

نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ

كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ

سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي

ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ

وبَدْراً هَلَكْ

وكَلاَنَا تَغَشَّتْهُ حُمَّى الرِّمَالِ

فلم يدر أي رياحٍ تلقَّى

وأيَّ طَرِيقٍ سَلَكْ

نلاحظُ من خلالِ ما سبقَ مجيء الروي المقيد في خواتيمِ الجملِ الإيقاعيةِ السابقةِ، وهذا يكشفُ عن أمرينِ وهما:

1. الالتزامُ بحرفِ الروي المقيد الكاف في كل الجمل السابقة.

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 37 .

2. ما يُحْدثُهُ الروي المقيد الكاف وحرف اللام قبله من اتساقٍ ناتجٍ عن تناسقِ مقادير الوزن في البنيةِ الإيقاعيةِ.

ويقولُ في قصيدةِ "**وضاح** "[1]

صاحبي..

ما الذي غيركْ

ما الذي خَدَّر الحلمَ في صحو عينيكَ

من لفَّ حول حدائقِ روحك هذا الشرَكْ

عهدتُك تطوي دروب المدينة مبتهجاً

وتبثُّ بأطرافها عنبركْ

نلاحظُ أنَّ قافية هذه القصيدة اتَّحَدَتْ مع القصيدة السابقة بنفسِ الكيفية.

ويقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ "**تعارف** "[2] :

غُرْفَةٌ بَارِدَةْ

غُرْفَةٌ بَابُهَا ..

لَا أَظُنُّ لَهَا أيَّ بَابٍ

وأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةْ

غَبَشٌ يَتَهَادَى عَلَى قَدَمَينِ

وصَمْتٌ يَقُومُ عَلَى قَدَمٍ واحِدَةْ

لَا نَوافِذُ،

لَا مَوقِدٌ،

لا سَرِيرٌ،

ولَا لَوحَةٌ فِي الجِدَارِ، ولَا مَائِدَةْ ..

---

[1]- المصدر السابق، ص 41 .

[2]- المصدر السابق، ص 35 .

نلاحظُ في المثالِ السابقِ شيئين:

1. إنَّ القصيدةَ جاءَتْ متحدةً في أجزاءِ القافية، ومتحدةً في حرفِ الروي الموصول بالهاءِ الساكنة في الكلمات التالية: "مائدة "و "باردة"و "واحدة"و "حاقدة"، وقد جاءَ فيها الألف تأسيساً، ليفصلَ بينه وبين الروي الدال حرف.
2. مع أنَّ القصيدةَ جاءَتْ حرةً في تفعيلاتها، إلَّا أنَّ الإتحادَ في أجزاءِ القافية يتسببُ في ترابطٍ وتناسقٍ في إيقاعِ النَّص.

ويقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ "**الأجنة** "[1]:

وأجِنَّةٍ يَسْتَنْبِئُونَ الرِّيحَ عَن زمنِ اللِّقَاحِ
ويَزْجُرُونَ الطيرَ
ماذا عَن مواعيد البُكاءِ المرِّ
واللعبِ الخُرَافي المُبَاح؟
ماذا عن الأعراسِ،
ماذا عن دمِ الياقوتِ
والكتبِ المشاعةْ
هل أورَقَتْ جُثُثُ العناكبِ تحت أجنحةِ النساءْ
هل أزْهَرَ الجرحُ القديمُ على مصابيح الشتاءْ
سَنحَتْ طيورُ النارِ
فَانْتَهزوا الولادة
سَنحَتْ طيورُ الماءِ
فَانتهزُوا الولادة
نلاحظُ من خلالِ المثال السابق ما يلي:

---

[1] - المصدر السابق، ص 93 .

1. التنوعُ في حروفِ الروي في قوافي الجمل الإيقاعية فقد جاءَتْ على الحاءِ والعينِ والهمزةِ والدالِ.

2. اتحادُ القوافي في الردفِ وهو الألف، وهذا يحققُ ترابطاً في بنيةِ الإيقاع يحصلُ من التزامِ الشاعر بقافيةٍ تختلفُ في الروي وتَتَّحِدُ في الردفِ.

المبحث الثالث: التنوع العروضي في القصيدةِ وترابطِ نظامِ الإيقاع

- **قصيدة تغريبة القوافل والمطر نموذجاً**

من أهمَّ الملامح التي يجدرُ بنا أنْ ندرسُها، هي تنوع القصيدة عروضياً، وتعدد المقاطع المختلفة في بنائها العروضي، مِمَّا يستدعينا الكشف عَمَّا يُحْدِثُهُ هذا التنوع في النظامِ الإيقاعي من جهةِ الترابط أو عدمه، وسنطبقُ على نموذجِ قصيدة "**تغريبة القوافل والمطر** "، محاولين الكشف عن مكامنِ الترابط الإيقاعي في ظِلِّ هذا التنوع العروضي، وقبل ذلك سنكتبُ القصيدة "**تغريبة القوافل والمطر** "[1] مقسمةً بحسبِ استقلالية كل مقطعٍ ببنائِه العروضي.

المقطع الأول:

أدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطناً فِي الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذَلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَة
أدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
واسْفَحْ على قِلَلِ القومِ قَهْوَتَكَ المُرَّةَ المُسْتَطَابَةْ
أدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً باللَّظَى

---

[1] - المصدر السابق، ص 97 .

وقَلّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا
ثُمَّ هاتِ الرَّبَابَةَ
هاتِ الرَّبَابَةَ:

المقطع الثاني:

أَلَا دِيمَةً زَرقاء تكتَظُّ بالدِّمَا
فَتَجْلُو سَوادَ الماءِ عَنْ ساحِلِ الظَّمَا
أَلَا قَمَراً يَحْمَرُّ فِي غُرَّةِ الدُّجَى
ويَهْمِي على الصحراءِ غيثاً وأَنْجُمَا
فَنَكْسُوهُ مِن أحزانِنَا البيضِ حُلَّةً
ونتلُو على أبوابِهِ سُورةَ الحِمَى
ألا أيُّها المخبُوءُ بينَ خيامِنَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ حتَّى تَورَّمَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ فَاصْنَعْ لَهُ يَداً
ومُدَّ لهُ فِي حانةِ الوقتِ مَوسِمَا

المقطع الثالث:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
حتَّى يَئِنَّ عمود الضُّحَى
وجَدِّدْ دمَ الزَّعْفَرَانِ إذَا ما أَمَّحَى
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ حتَّى تَرى مفرقَ الضوءِ
بين الصدورِ وبين اللِّحَى
أَيَا كاهنَ الحيِّ
أَسْرَتْ بِنَا العِيسُ وانْطَفَأَتْ لُغةُ المُدْلجينَ
بوادي الغضَا

كَمْ جلدْنَا متُونَ الرُّبى
واجْتَمَعْنَا على الماءِ
ثُمَّ انْقَسمْنَا على الماءِ
يا كاهنَ الحيِّ
هَلَّا مَخرْتَ لنا الليلَ في طُورِ سِيناءَ
هَلَّا ضرَبتَ لنا موعداً في الجزيرةْ
يا كاهنَ الحيِّ
هَلْ في كتابِكَ مِن نَبإِ القومِ إِذْ عَطَّلُوا
البيدَ واتَّبَعُوا نَجمةَ الصُّبحِ
مَرُّوا خفافاً على الرملِ
يَنْتَعِلُونَ الوجَى
أسفرُوا عَن وجوهٍ مِنَ الآلِ
واكتَحلُوا بالدُّجَى
نظروا نظرةً
فَامْتَطَى غَلَسُ التِّيهِ ظَعْنَهُم
والرياحُ مواتيةٌ للسفرْ
والمدى غربةٌ ومطرْ
أيا كاهنَ الحيِّ
إنَّا سلكنا الغمامَ وسَالَتْ بنا الأرضُ
وإنَّا طرقْنا النوى ووقفْنَا بسابعِ أبوابِهَا
خاشعينَ
فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعاً مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ:

المقطع الرابع:

شُدَّنَا فِي سَاعِدَيكْ
وأحْفَظِ العُمْرَ لَدَيكْ
هَبْ لَنَا نُورُ الضُّحَى
وأعِرْنَا مُقْلَتَيكْ
واطْوِ أَحْلامَ الثَّرَى
تَحْتَ أَقْدَامِ السُّلَيكْ
نَارُكَ الْمُلْقَاةُ فِي
صَحْوِنَا حَنَّتْ إِلَيكْ
ودِمَانَا مُذْ جَرَتْ
كَوثَراً مِنْ كَاحِلَيكْ
لَمْ تَهُنْ يوماً ومَا
قَبَّلْتَ إِلَّا يَدَيكْ

المقطع الخامس:

سَلَامٌ عَلَيكَ
سَلَامٌ عَلَيكْ
أَيَا مُورِقاً بالصبايا
ويا مُترَعاً بلهيبِ المواويلِ
أَشعلْتَ أغنيةَ العيسِ فَاتَّسعَ الحُلْمُ
فِي رِئَتَيكْ
سَلَامٌ عَلَيكَ
سَلَامٌ عَلَيكْ
مُطِرْنَا بِوجْهِكَ فَلْيَكُنِ الصُّبح مَوعدنَا
للغناء

ولْتَكُنْ سِدرةَ القلبِ فواحةً بالدماء
سَلَامٌ عَلَيكَ
سَلَامٌ عَلَيكْ
سلامٌ عليكَ فهَذا دمُ الرَّاحلينَ كتابٌ
من الوجدِ نتلوهُ
تلك مآثرهم في الرمالِ
وتلك مدافنُ أسرارِهِم حينما ذلّلَتْ
لَهُمُ الأرضُ فَاستبقُوا أيُّهم يَرِدُ الماءَ
ما أبعد الماءَ
ما ابعد الماء!
لا ، فَالذي عَتَّقتهُ رمالُ الجزيرةِ
واستودعتْهُ بكارتَها يرِدُ الماءَ
يا وارد الماء عِلَّ المطايا
وصُبَّ لنا وطناً في عيونِ الصبايا
فما زالَ في الغيبِ مُنتجعٌ للشقاء
وفي الريحِ من تعبِ الرَّاحلينَ بقايا
إذا ما اصْطَبَحْنا بشمسٍ مُعتَّقةٍ
وسكرنا برائحة الأرض وهي تفورُ
بزيتِ القناديلِ
يا أرضُ كفّي دماً مُشرَباً بالثآليلِ
يا نَخلُ أَدْرِكْ بنا أول الليلِ
ها نحن في كبدِ التيهِ نَقْضِي النوافلَ
ها نحن نكتبُ تحتَ الثرى

مطراً وقوافلَ

يا كاهن الحيِّ

طالَ النوى

كلَّما هَلَّ نجمٌ ثَنَينا رقابَ المَطيِّ

لِتَقْرأ يا كاهنَ الحيِّ

فَرَتِّلْ عَلَينا هَزِيعاً مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ .

لقد اشْتَمَلَتْ القصيدة السابقة على خمسة مقاطع ، وقد لاحَظْنَا استقلال كل مقطع بخصائصٍ عروضية عن المقاطعِ الأخرى، وتنقسمُ هذه المقاطع بما انفَرَدَ به كل مقطع من وزن، لذلك فإنَّ هذه القصيدة من القصائدِ التي تجمعُ بين شكلين عروضيين:

الشكل الأول : هو البيت الحر في بناءِ تفاعيله غير المقيد بعددٍ محددٍ من التفعيلات الموزعة على الأشطرِ، وهذا يبين مقدار استخدام التفعيلة في حدودِ البحرِ الشعري المختار، مثال ذلك ما جاءَ في المقطعِ الأولِ.

الشكل الثاني : يتجلى في استخدامِ الشكل العروضي الخليلي الذي يَتَّسِمُ بالتساوي في كمِّ الأشطرِ والقافية ورويها ذات الأجزاء المتناسقة والموحدة في جميعِ أبيات المقطع، ومثال ذلك المقطع الثاني.

إنَّ بنيةَ الإيقاع لا تبدُو مفككة جراء هذا التنوع العروضي والاختلاف في المقاطعِ، إنَّمَا يَتَّسِمُ إيقاع القصيدة بروابطٍ تربطُ المقاطع ذات الأوزان المختلفة بإيقاعِ القصيدةِ العام، وهذا يتجلى في ما تحملُه الجمل الإيقاعية من تلاحمٍ يستدعيه نظام الإيقاع اللغوي والصوتي والدلالي الذي سيتضحُ من خلالِ المعالجة. فيما يأتي سَنَدْرُسُ كل مقطع على حدة، لنكشفَ عن التعددِ والتنوع لمقاطعِ القصيدة إزاء دراسة البنيات العروضية لهذه المقاطع، ونبينُ التعالقَ والترابطَ والأسسَ التي يرتكزُ عليها في النظامِ الإيقاعي بين المقاطع الخمسة للقصيدةِ.

المقطع الأول: إنَّ افتتاحيةَ القصيدة جاءَ وزنُها العروضي من بحرِ المتقارب، لكن المقطع لم يأخذ في بعده الزمني مدة أطول، بل كانت الجمل الإيقاعية في هذا المقطع أقصرُ في تكوينها العام من المقاطع الأخرى، وخاصةً المقاطع التي هي من نفسِ البحرِ (الثالث والخامس)، وقد بلغَ المدى الزمني لافتتاحية النَّص سبعاً وثلاثين تفعيلة. إنَّ أبنيةَ التفعيلات في هذا المقطع مطردة في تتابعها، ولكن نلاحظُ انحرافاً طرأ على إحدى تفعيلات هذا المقطع خلاف التفعيلات الأخرى. فبالنظرِ إلى التفعيلةِ (28 لظى) نلاحظُ حذف الجزء الثاني، أي السبب الخفيف من هذه التفعيلة. والتساؤل الذي نُورِدُهُ في هذا السياق ما هي فاعلية الانحراف العروضي عن باقي أجزاء التفعيلات في هذا المقطع ؟

إنَّ التفعيلات في المقطعِ الأول جاءَ توزيعها على أحدِ عشر سطراً كتابياً، فهذا التوزيع الذي يعتمدُ على كتابةِ القصيدة في الديوانِ يتأسسُ على خلفيةٍ إيقاعية تتمثلُ في البناءِ العروضي والتشكيل البصري، والنشاط اللغوي بين أجزائه، ومن ذلك وفرة أفعال الأمر التي تشكلُ في تركيبها وحركتها على الأشطرِ والجمل الإيقاعية فاعلية ساهَمَتْ في تشكُّلِ الوزن العروضي للأشطرِ وترابط النظام الإيقاعي، فقد تأخذُ أفعال الأمر حيزاً وجزءاً أكبر من التفعيلةِ، أو يُشَكِّلُ فعل الأمر تفعيلة واحدة. فبالنظرِ إلى (أدر مهجة الصبح) فإنَّ "أدر"فعل أمر شكل الوتد المجموع للتفعيلةِ (ادر مه/فعولن). ومن أفعالِ الأمر التي شكلت تفعيلة كاملة في أجزائِها فعل الأمر (وقَلِّبْ/فعولن) . إنَّ الحديثَ عن أفعالِ الأمر في المقطعِ الأولِ ومدى تأثيرها في البناءِ العروضي، وترابط النظام الإيقاعي المسبب له هو كثرة أفعال الأمر في هذا المقطع، فقد بلغَ عدد أفعال الأمر تسعة أفعال، وهذا العدد من الأفعالِ يُسْهِمُ في تِشكُّلِ الوزن وذلك بتكرارِ بعض أفعال الأمر نفسها كـــ (أدر) الذي تكررَ ثلاث مرات، أو مدى ما تحملُهُ تلك الأفعال في بناءِ حركاتها من تأثيرٍ في أجزاءِ التفعيلةِ . لذا فإنَّ التركيبَ النحوي والبناء العروضي

في هذا المقطع يشكلان تعالقاً يُحدِثُ اتساق النظام الإيقاعي لهذا المقطع. إنَّ كثرةَ أفعال الأمر لا يعني تسليط الضوء عليها وتجاوزُ التراكيب الأخرى، ولكن وجود أفعال الأمر بوصفِها عوامل يساهمُ في بناءِ معمولاتها، ولذلك فإنَّ ملاحظةَ التلاؤم بين البناء الصرفي والوزن العروضي يحدثُ من خلالِ النظر إلى بناءِ الكلمات صرفياً، وملاحظة تأثيرها في تشكلِ حركات العروض، وهذا يؤدي لاكتشاف تماسك النظام الإيقاعي في هذه الجمل الإيقاعية والأشطر الشعرية. ويجبُ السؤال عن الترابطِ والتلاؤم بين الجمل والتراكيب الإنشائية وكثافتها في هذا المقطع، والجمل الإيقاعية التي تتوزع في فضاءات مكانية مختلفة حاملة معها تلك التراكيب الإنشائية. إنَّ السؤالَ عن التلاؤمِ والترابطِ بين التراكيب الإنشائية والأشطر والجمل الإيقاعية، لا نستطيعُ الإجابة عليه إلَّا بالنظرِ إلى نظامِ الإيقاع وأشكاله المنتظمة من عروضٍ وقوافٍ ولغةٍ، وأساليب بلاغية وتشكيلات كتابية، لنستطيعَ استيضاح هذا التلاؤم الذي لا يَنفكُّ عن اتساقِ النظامِ الإيقاعي، والقافية في هذا المقطع لم تأخذ مقداراً كبيراً من التنوعِ في حروفِ الروي كما يتجلى في نماذجِ شعر التفعيلة، فقد جاءَتْ القافية بالشكلين التاليين:

أولاً: ما نلاحظُهُ في الجملِ الإيقاعية والشطر الشعري الأول والثاني، وذلك يبينه المثال التالي:

كؤوسْ: جاءَ حرف الروي هنا حرف السين الساكنة وردفه الواو وقد تكررَ في الجملتين.

ثانياً: ما جاءَ في الجملِ الإيقاعية والأشطر الشعرية الثالثة والرابعة والخامسة، فحرف الروي فيها الباء الموصولة بالهاءِ الساكنة والمردوفة بحرفِ الألفِ، ومثال ذلك: "سحابة "، فحرف الروي هنا الباء وردفه الألف، وقد وُصِلَتْ بالهاءِ الساكنة، وقد تكرَّرَتْ القافية بنفسِ الكيفيةِ على الأشطرِ والجملِ الإيقاعيةِ.

المقطع الثاني: إنَّ المقطعَ الثاني تفردَ بوزنٍ مغايرٍ عن بقيةِ المقاطع جميعها، وذلك من حيث تصنيف المُحْدَثِين، فإنَّه لم يكن من البحورِ ذوات التفعيلة الواحدة والتي تسمحَ للشاعرِ بالتحررِ من قيدِ القافية. وتفردَ أيضاً عن بقيةِ المقاطع والمقطع الرابع بالالتزامِ التام في أجزاءِ البحر ومكوناته العروضية، أي تساوي الأشطر في تفعيلاتها ووحدة القافية في تلك الأشطر والجمل الإيقاعية. فقد جاءَ على بحرِ الطويل، وسُمِّيَ طويلاً كما ذكرَ الخطيبُ التبريزي[1]: (لمعنيين: احدهما انه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره. والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا. وهو على ثمانية أجزاء: فعولن مفاعيلن أربع مرات). وقد جاءَ على خمسة أبيات أو خمس جمل إيقاعية، وبدأ مصرَّعاً كأنَّه قصيدة مستقلة بذاتِها، لكن عدد الأبيات لم يكمل نصاب القصيدة وهي سبعة أبيات. والتساؤل الذي نُورِدُهُ هنا هل عدد الجمل الإيقاعية في هذا المقطع كان مقصوداً عند الشاعرِ لكي لا يتجاوزُ العدد الذي يؤسسُ لقصيدةٍ كاملةٍ؟ وبذلك يتحققُ ترابط النظام الإيقاعي، وأيضاً يتحققُ بوجودِ تفعيلة "فعولن "، وهي تؤسسُ لبحرِ المتقاربِ وبحر الطويل مع تفعيلة مفاعيلن. إنَّ المقطعَ الثاني الذي بلغَ في مداه الزمني عشرين تفعيلة موزعة على الأسطرِ العشرة بالتساوي، فقد بلغَ كل سطر أربع تفعيلات.

إنَّ البناءَ العروضي ونظام الإيقاع يَتَّسِمُ بالانضباطِ الذي يتجلى من خلالِ مكوناته كالوزن والقافية، لتتضحَ الأصالة العروضية هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى ابتداؤه بـــ (ألَا) الاستفتاحية، فبذلك لم يكن الالتزام عروضياً فحسب، بل في اختيارِ الألفاظ التي تتعالقُ مع البناء العروضي في النظامِ الإيقاعِي، وقد جاءَ العروض والضرب مقبوضين، والقبضُ هو حذف الخامس الساكن، والميم

---

[1] - التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 22 .

هي حرف الروي الموصولة بالألفِ. إنَّ هذا المقطعَ هو انزياح وانحراف من شكلٍ عروضي إلى شكلٍ عروضي آخر، من شكلٍ أكثر حداثة وحدة بمقاديرِ الجمل الإيقاعية امتداداً وطولاً إلى شكلٍ أكثر التزاماً في بنيتِه العروضية. أما هذا الشكل فهو بالغٌ في الأصالةِ العروضية التي اعتمدَتْ على التراثِ العروضي في بناءِ أجزاء هذا المقطع. وإذا كان هناك انحرافٌ وانزياحٌ في البناءِ العروضي فإنَّ هناك انحرافاً وانزياحاً في البناءِ الصوتي واللغوي، ونلاحظُ التحول بين المقطعين في مكوناتِ الحكي في كلِّ مقطعٍ ليكون الانحراف العروضي مؤسساً لانحرافِ وانزياح أعمق يتشكلُ داخل النظام الإيقاعي. نلاحظُ هذا التحول بالتوازي مع ما أَحْدَثَهُ البناء العروضي داخل النظام الإيقاعي وانزياحه من نمطٍ عروضي إلى نمطٍ عروضي آخر في مستوى الضمير المخاطب، ليختلفَ الضمير بين المقطعين ويختلفُ المخاطب في كلا الشكلين العروضيين. ففي المقطعِ الأول كانت الجمل الإنشائية وما تحملُهُ من ضمائرٍ مستترةٍ واجبة التقدير موجهة لذاتٍ داخل المقطع ليتحولَ المخاطب في المقطعِ الثاني إلى الطبيعةِ مع الذات. إنَّ التحولَ بين المقطعين ونظام الإيقاع جعل من العروضِ مساراً يتواءمُ مع تلك التحولات الجارية في نظامِ الإيقاع.

المقطع الثالث: وهو من تفعيلةِ المتقارب ليعودَ الشاعرُ إلى الشكلِ العروضي الذي بدأ به هذه القصيدة، وقد بلغَ في مداه الزمني (108) تفعيلة. إنَّ هذه التفعيلات التي شَكَّلَتْ الجمل الإيقاعية الموزعة على الأسطرِ الكتابيةِ، نلاحظَ كثافتها التي جعلته أكثر المقاطع امتداداً زمنياً من المقاطعِ الأخرى. لم يكن بناء التفعيلات في الجملِ الإيقاعية في هذا المقطع بنفسِ المستوى والمقدار، بل نلاحظُ وجود حذف وزيادة وتدخل على التفعيلاتِ المُشَكِّلَة للجملِ الإيقاعية. إنَّ الحذفَ والزيادةَ الذي طَرَأَ على المتحركاتِ والسواكنِ داخل التفعيلات، يجعلُ العروض في نظامِ الإيقاعِ في تناغمٍ وترابطٍ يؤكدُهُ الإيقاع العام. أما القافية في هذا المقطع فقد جاءَتْ في الجملةِ الإيقاعية الأولى والثانية والثالثة بنفسِ القافية ذات الروي الواحد وهو

حرف الحاء الموصول بألفٍ، ليتبينَ أنَّ القافيةَ ونفس أجزائها تكرَّرَتْ في هذه الجمل الإيقاعية الثلاث، ويتضحَ أنَّها تَتَّحِدُ مع قافية المقطع الثالث من جهةِ وصل الروي بحرفِ الألف، وهذا يحققُ الترابط والتواؤم داخل النظام الإيقاعي، وهذه الجمل الإيقاعية تَفاوَتَتْ في مداها الزمني، أي أنَّها اختَلَفَتْ في عددِ التفعيلات من جملةٍ إيقاعيةٍ إلى جملةٍ إيقاعيةٍ أخري، فكان عددُ التفعيلات في الجملةِ الإيقاعيةِ الأولى ست تفعيلات، وفي الجملةِ الإيقاعيةِ الثانية خمس تفعيلات، وأما في الثالثةِ فتسع تفعيلات. إنَّ هذه الجملَ الإيقاعيةِ المتحدة في القافيةِ جاءَتْ متفاوتة في المقدارِ الزمني، ومثله في الحيزِ المكاني، أي أنَّها تَوَزَّعَتْ في تفعيلاتِها على أسطرٍ كتابيةٍ مختلفةٍ، وعدد الأسطر الكتابية خمسة أسطر، فجاءَتْ الجملة الإيقاعية الأولى موزعةً على سطرين، ليحدثَ انشطار تفعيلي من التفعيلةِ الثالثةِ في الجملةِ الإيقاعيةِ الأولى، لِيَنْقَسِمَ الوتد المجموع بين السطرين، جزء منه في السطرِ الأول متحرك وفي السطر الثاني متحرك فساكن. وأما الجملة الإيقاعية الثانية فقد تفرَّدَتْ بسطرٍ كاملٍ. أما الجملة الإيقاعية الثالثة فقد توزَعَتْ على سطرين كتابيين، ليحدثَ انشطار تفعيلي بين السطرين في آخر تفعيلة، لِيَنْقَسِمَ الوتد المجموع بين السطرين الكتابيين إلى متحركٍ في السطرِ الأول ومتحركٍ فساكنٍ في السطرِ الثاني، ونلاحظُ أنَّ الجملةَ الإيقاعية الأولى السطر الأول فيها تفعيلتان والثاني أربع تفعيلات، ليتبينَ أنَّ السطرَ الأول كان أقل من حيث عدد التفعيلات. وأما السطر الثاني فكان أكثر من حيث عدد التفعيلات، ليبلغَ أربع تفعيلات. وفي الجملةِ الإيقاعيةِ الثانية، فقد جاءَتْ الخمس التفعيلات في سطرٍ واحد. وأما الجملة الإيقاعية الثالثة فقد تَوَزَّعَتْ التفعيلات على سطرين كتابيين، في السطرِ الأول خمس تفعيلات، وفي السطرِ الثاني أربع تفعيلات، ليحدثَ عكس ما حدثَ في الجملةِ الإيقاعيةِ الأولى في أولِ هذا المقطع، حيث كانت عدد التفعيلات في السطرِ الأولِ أكثر من السطرِ الثاني. إنَّ القافيةَ في هذه الجمل الإيقاعية الثلاث جاءَتْ محذوفة السبب الخفيف فتحولت

التفعيلة من "فعولن "إلى "فعلْ ". إنَّ القافيةَ كانت سبباً في اطّرادٍ وتماسكٍ لنظامِ الإيقاع، فبالنظرِ إلى الحركاتِ التي سبَقَتْ حرف الروي الحاء نجدُ أنّها مختلفة. ففي الجملةِ الإيقاعيةِ الأولى الضمة وفي الثانيةِ الفتحة والثالثة الكسرة. أما في باقي الجمل الإيقاعية في هذا المقطع فلا يوجدُ قافية واضحة تتكررُ في خواتيمِ الجملِ الإيقاعية، بل هي جملٌ إيقاعيةٌ مرسلة في غالبِ الجملِ الإيقاعية لهذا المقطع. فبعد الجمل الإيقاعية الأولى والثانية والثالثة نكتشفُ إرسال الجمل الإيقاعية موزعة على تلك الأسطر الكتابية، وثمة حدود تقفُ عندها الجمل الإيقاعية، فمثال ذلك الوقوف الذي حصلَ عند لفظة: الجزيرة، مِمَّا اقتضى تسكين التاء المربوطة مراعاة لنهايةِ الجملةِ الإيقاعيةِ ومراعاة للوزنِ العروضي. وهناك قافية في آخرِ المقطع تكرَّرَتْ القافية التي جاءَ رويُّها مقيداً وهو حرف الراء الساكنة، لتكونَ القافية هنا محذوفة السبب الخفيف، والكلمات هي: مطر والمنتظر، لتكونَ القافية في المنتظرِ: التاء والظاء والراء (فَعَلْ)، وتكونُ القافية في "مطر"هي نفس الكلمة مطر (فَعَلْ)، لتتجلى في تلك الجمل الإيقاعية التي اشْتَرَكَتْ قافيتهما في جزءٍ مهمٍ وذلك هو حرف الروي الساكن، والمقصود بالقافيةِ هنا هي خواتيم الجمل الإيقاعية وليس مصطلحها الدقيق عند العروضيين القدماء.

المقطع الرابع: جاءَ المقطعُ الرابع عمودياً على بحرِ الرمل، و جاءَ بستةِ أبياتٍ، كان البيت الأول فيه مصرعاً، حيث اتَّحَدَتْ القافية في الشطرِ الأول والشطر الثاني، وبحر الرمل هنا مجزوءٌ ليس تاماً. إنَّ العروضَ في أبياتِ هذا المقطع محذوفة أي محذوفة السبب الخفيف، وأما الضرب فهو مقصور أي حُذِفَ ساكن السبب الخفيف وتم تسكين ما قبله، والقافية رويها الكاف، مسبوقة بالردفِ الياء، وقد بلغَ هذا المقطع في مداه الزمني (24) تفعيلة موزعة على الأبياتِ الستة أو الجمل الإيقاعية الستة بالمصطلحِ الحديث للبيتِ.

المقطع الخامس: لقد عادَ الشاعرُ إلى بحرِ المتقارب بشكلِهِ الحر، وبلغَ في مداه الزمني (144) تفعيلة، (139) كلها من بحرِ المتقارب. وهناك خمسة تفعيلات في إحدى الجمل الإيقاعية، انْزَاحَ بها الشاعر عن المتقاربِ إلى المتداركِ (فاعلن، فاعلن). والتفعيلات من رقم (30) إلى (34)، وهي :(ولتكن سدرة القلب فواحة بالدماء)[1]، وتفعيلة المتدارك المكونة من سببٍ خفيفٍ ووتدٍ مجموعٍ (فاعلن)، لو أضفْنَا عليها سبب خفيف تحوَّلَتْ الى تفعيلةِ الرمل (فاعلاتن)، وهذه الجملة المكونة من التفعيلات (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن / فاعلات)، تكشفُ عن ترابطِ نظام الإيقاع بين هذا المقطع والمقطع الرابع من بحر الرمل. إنَّ هذا المقطعَ هو الأطول في مداه الزمني، أما القافية فقد كانت في أغلبِ الجملِ الإيقاعية تأتي برويها المسبق بالردفِ الياء ومثال ذلك: سلام عليك سلام عليك. وفي موضع آخر: رئتيك، لتتكررَ هذه القافية في مجموعِ الجملِ الإيقاعية، سواء كانت الجمل الإيقاعية من تفعيلتين أو أكثر، وانْتَهَى هذا المقطع بقافيةٍ هي نفسها القافية التي انْتَهَى بها المقطع الثالث، وهي نفس الأجزاء التي جاءَتْ بها القافية في خاتمةِ المقطع الثالث والمقطع الخامس، فالراء الروي المقيد في: منتظر، هي نفسها في المقطع الثالث، وأيضاً التفعيلة التاء والظاء والراء (فَعَلْ)، انْتَهَى بها المقطع الثالث والمقطع الخامس، أما القافية التي جاءَ رويها الكاف في: سلام عليك، فهي نفس القافية في المقطعِ الرابع. إنَّ هذا التوافقَ في القوافي وفي بعضِ الجمل الإيقاعية في المقاطعِ الخمسة للقصيدةِ، يبينُ مدى ترابط النظام الإيقاعي داخل النَّص، فإنْ تنوعت البحور فهذا التوافق يمنعُ وجود اضطراب في نظامِ الإيقاعِ وبنياتِهِ جراء التنوع العروضي. وهناك جملٌ إيقاعية تكرَّرَتْ نفسها، وذلك على غرارِ بعض القصائد الجاهلية، فجملة "أدر مهجة الصبح"، تكرَّرَتْ في مواطنِ كثيرة من القصيدةِ، وهذا

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 97.

نجدُهُ عند أبي ذؤيب الهذلي في مرثيتِهِ عند قولِهِ: والدهر لا يبقى على حدثانه[1]، وأيضاً عند الحارثِ بن عباد في: قربا مربط النعامة مني.

إنَّ هذه القصيدةَ ليست هي الوحيدة في مجموعةِ أعمال محمد الثبيتي، بل هناك قصائد أخرى جاءَتْ على هذا النحو الذي يُقَسِّمُ القصيدة إلى مقاطعٍ ليتفردَ كل مقطعٍ بوزنٍ. فعند تتبعِ البنى العروضية في تلك القصائد، نلاحظُ التنوع والانتقال من شكلٍ عروضي إلى شكلٍ عروضي آخر، تختلفُ الأبنية العروضية في الشكلين، وذلك من حيث الأصالة والحداثة العروضية، مع ذلك فإنَّ هناك مرتكزات تصنعُ انسجاماً داخل القصيدة يساهمُ في تأسيسِ نظامِ الإيقاعِ، ولا يوجدُ خللٌ في تلك المحاور التي تتحركُ في الفضاءِ الإيقاعي، مثل العروض والأصوات ونظم الكلام والأبنية الصرفية وغير ذلك. إنَّ من أهمِّ النماذج التي جاءَتْ بهذا المستوى لقصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر**"[2]، قصيدة "**موقف الرمال موقف الجناس**"[3]، التي تَنوَّعَتْ في بنائِها العروضي مقسمة على مجموعةٍ من المقاطعِ، كل مقطع له وزنٌ يختلفُ عن المقطعِ الآخرِ. ومن القصائدِ التي جاءَتْ على هذا النحو، قصيدة "**قلادة**"[4].

إنَّ هذا التنوعَ العروضي يسحبُهُ تحولٌ في اللغةِ وفي الجملِ النحويةِ، وهذا لا ينافي الارتباط والتماسك بين الأجزاء داخل النظام الإيقاعي، وقد صاحبَ هذا التنوع اختلاف في الأساليبِ البلاغيةِ، أو ما يُسَمِّيهِ البلاغيون القدماء الالتفات، فالمقطع في القصيدةِ يحملُ خصائص موسيقية تختلفُ عن المقطعِ الثاني ليكونَ المقطع الثاني. فقصيدة "**تغريبة القوافل والمطر**"نلاحظُ أنَّ المقطع الأول

---

[1]- را: السكري، أبي سعيد الحسن بن الحسين:كتاب شرح أشعار الهذليين، المجلد الأول، حققه عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة القاهرة، ص 4 .

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 97

[3]- المصدر السابق ص 11

[4]- المصدر السابق ص109

اشتملَ على كثيرٍ من الجملِ الفعليةِ من ناحيةِ تراكيبها النحوية، والجمل الفعلية أخذت أفعال الأمر فيها الكثافة في وجودِها في هذا المقطع. وأما المقطع الثاني الذي جاءَتْ بنيته الإيقاعية متقاطعة مع البنية الإيقاعية في المقطعِ الأولِ، فقد جاءَ هذا المقطع عمودياً. نلاحظُ أنَّ جملَهُ النحوية تكررَ فيها بشكلٍ مكثفٍ الفعل المضارع ليتحولَ الأسلوب من الإنشائيةِ في المقطعِ الأولِ إلى الخبريةِ في المقطعِ الثانِي.

الفصل الرابع

الإيقاع والصوت

توطئة

إنَّ الصوتَ مكونٌ أساسيٌّ في اللغةِ بشكلٍ عام، وفي اللغةِ الأدبيةِ بالأخَصِّ، ولقد حُظِيَتْ الدراسات الحديثة باهتمامٍ واسعٍ بدراسةِ الصوت باعتبارِهِ بنية تكوَّن اللغة الأدبية وتصنعُ أدبيتها، ويشملُ هذا الفصل ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الإيقاع والصوت في دراساتِ النقد الأدبي بين القديم والحديث.

المبحث الثاني: الإيقاع والصوت المفرد.

المبحث الثالث: التكرار الصوتي والمحسنات البديعية.

المبحث الأول: الإيقاع والصوت في دراسات النقد الأدبي بين القديم والحديث.

إنَّ دراسةَ الصوتُ عند اللسانيين في العصرِ الحديثِ تمتَدُّ إلى علومٍ متنوعةٍ، ويحصلُ معالجتها في مباحث معرفية مختلفة، وتشهدُ نفس التطور[1] الذي شهدته العلوم المختلفة، لكن دراسة الصوت قديماً لم يحدث لها هذا الاتساع[2] الذي تشهدُهُ دراسة الصوت في النقدِ الأدبِي الحديث، وخصوصاً المناهج النصية.

إنَّ دراسةَ الصوت بوصفِهِ مكوناً جمالياً[3] ومؤسساً لبنيةِ اللغةِ الأدبية، ارْتَبَطَتْ بالدراساتِ الحديثة، وخصوصاً عند الشكلانيين، ومن جاءَ بعدهم من أصحابِ المناهج النقدية الأدبية الحديثة، والدراسات الأسلوبية. وفي هذا السياقِ

---

[1]- را: الدكتور عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى 1997 ، ص 45 .

[2]- را: االدكتور أبو مغلي، سميح عبد الله: دراسات لغوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى2004 ، ص 27 .

[3]- را: أ.د. مبروك، مراد عبد الرحمن: النظرية النقدية، الجزء الأول من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الرابعة 2012 ، ص 31 .

يتحدثُ سمير سحيمي عن ذلك في كتابِهِ "**الإيقاع في شعر نزار قباني** "قائلاً: (استقطب الصوت اهتمام اللغويين والنحاة والمجودين قديما، لكن الاهتمام به باعتباره عنصرا من عناصر جمالية الخطاب الأدبي والشعري ظل غائبا إلى أن نبهت إليه الدراسات الغربية الحديثة. فالصوت بما هو مكون من مكونات الإيقاع ومستوى من مستوياته، يساهم في إجراء مقاربة بين الإيقاع والمعنى في النص)[1].

من خلالِ ما سبقَ يتبينُ أنَّ الصوتَ من أهمِّ المكونات التي تساهمُ في بناءِ نظام الإيقاع، بل الصوت هو الأساس الذي تقومُ عليه اللغة المنطوقة، وبه توجدُ الدلالة التي تظهرُ في بنياتِ الإيقاع، فلذلك أخذ الصوت باعتبارِهِ أحد أهمَّ مرتكزات الإيقاع أشكالاً مختلفةً من جهةِ الدراسة والمعالجة، وقد كانت هذه الأشكالُ المتعددة، والطرق المتباينة والمتنوعة نتاجاً لما أفرزَتْهُ نظريات مختلفة أُنْتِجَتْ في ظِلِّ علمِ الأصواتِ، مِمَّا سبَّبَ تفاوتاً بين الدارسين للأصواتِ في أثناءِ معالجتهم للصوتِ بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً، ولعَلَّ من أهمِّ تلك النظريات نظرية النبر[2] التي عالجَها بعض الباحثين بكونها نمطاً جديداً يختلفُ عن الإيقاعِ الكمي، والمهم في هذا السياق هو ما فَتَحَتْهُ الدراسات الحديثة في علمِ الأصواتِ من أفقٍ جديدٍ في الإيقاعِ، وعلاقته بالصوتِ ليكونَ ارتباط الصوت هنا ارتباطاً يقومُ على الضغطِ والارتكاز على المقاطعِ، ليحصلَ من خلالِ هذا الضغط على المقطعِ الصوتي تفاضلٌ[3] بين المقاطع المتوالية من جهةِ قوتها أثناء العملية النطقية. وقد ناقشَ

---

[1]- سحيمي، سمير: الإيقاع في شعر نزار قباني، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010 ، ص 43

[2]- را: الدكتور سلوم، تامر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع و الطبعة الأولى 1994 ، ص 9 .

[3]- را: الدكتور مصلوح، سعد عبد العزيز: دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، عالم الكتب 2005 ،ص 229 .

الدكتور كمال ابوديب[1] النبر وأهمية وجوده في نظامِ إيقاع الشعر العربي، وجدة هذا الوجود الذي يُحدِثُهُ النبر جاءَتْ من علمِ الأصواتِ، وأيضاً النظرية المقطعية التي طَبَّقَها سمير سحيمي في دراستِهِ المذكورة آنفاً، كما طبقَها أيضاً محمود المسعدي[2] في دراستِهِ عن السجعِ في المقاماتِ، منطلقاً[3] من أمرين أساسيين:

1. عملية إحصاء[4] للمقاطعِ الصوتية التي تتكون منها سلسلة الكلمات وبنياتها.
2. ما تُحْدِثُهُ تلك المقاطع الصوتية جراء ائتلافها وتلاؤمها الناتج عن تماسكِها في الكلامِ، مع كون أنَّها مختلفة في أنواعِ المقاطع من حيث الطول والقصر والتوسط.

ليتبينَ مِمَّا سبقَ الأولوية التي أعطتها الدراسات النقدية الأدبية الحديثة للصوتِ بوصفِهِ أساساً يقومُ عليه بناء اللغة الأدبية، وأساساً نستطيعُ من خلالِهِ معالجة لغة النَّص معالجة لغوية بنيوية[5].

إنَّ دراسةَ الصوت بوصفِهِ أساساً تقومُ عليه لغة النَّص الأدبي تُشَكِّلُ أهمية في اكتشافِ شعرية النَّص الأدبي، وبث الدلالة في الأبنيةِ اللغوية المؤسسة من

---

[1]- را: الدكتور أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية 1981 ، ص 9 .

[2]- را: المسعدي، محمود: الأعمال الكاملة المجلد الثاني، وزارة الثقافة دار الجنوب، الطبعة الثانية 2011 ، ص 251 .

= وكذلك را: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا (في فصل خصصه لدراسة محمود المسعدي)، دار الحوار، الطبعة الأولى 2005 ، ص 117 .

[3]- را: المسعدي، محمود :الأعمال الكاملة المجلد الثاني، وزارة الثقافة دار الجنوب، الطبعة الثانية 2011 ، ص 265 .

[4]- را: كريم، المختار: الأسلوب والإحصاء، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية 2006 ، ص 184 .

[5]- را: جاكبسون ،رومان و هالة ، موريس: أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي، كلمة و المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2008 ، ص 36

ألفاظٍ، لتكونَ تلك الألفاظ عبارة عن أصواتٍ مركبةٍ منها. لذا فإنَّ تتبعَ حركة الصوت في الألفاظِ المؤسسةِ للجملِ النحوية والجمل الإيقاعية، يؤسسُ لغة النَّص الأدبي بأكملِهِ، ويأخذُ الصوت وظائف متعددة في إنتاجِ اللغةِ الأدبية، فقوام لغة الأدب وأساسها الذي يؤدي إلى عالمِ النَّص الأدبي وبنياته هو الصوت، ويجبُ أنْ نؤكدَ أنَّ هناك تلازماً بين الصوت والإنتاج الدلالي هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، تلازماً بين الصوت والإنتاج الشعري، أو الأدبي الذي يتمظهرُ من خلالِ لغة النَّص الأدبي.

يقولُ الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك: (احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية، سواء كانت الأصوات مكتوبة وتدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة، أو كانت الأصوات متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص ومنتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية دون العشوائية)[1].

إنَّ الكلامَ السابقَ يتأكدُ فيه ما اكتسبته دراسة الأصوات في المقارباتِ الشعرية التي جعلت الصوت أساساً من الأسسِ المساهمة في صناعةِ نظام الإيقاع، ذلك باختلافِ اتجاهات الدارسين للصوتِ، سواء كان الصوت منطوقاً متلفظاً به، أو كان الصوت مكتوباً ومرسوماً، يستدعي الإشارة له بالرموزِ الكتابية المتموضعة في الفضاءات المكانية، ويستدعي البحث في الأشكالِ التزيينيةِ[2] التي تظهرُ من خلالِ أصوات النَّص، أو كان الصوت منتوجاً أنتجَهُ المبدع للعملِ الشعري المتضمن للإيقاعيةِ التي تتحركُ فيها تلك الأصوات وغيرها، أو كان ذلك الصوت مقروءاً

1- مبروك، مراد: الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى 2000 ، ص 6 .

2- را: الدكتور الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ص 85 .

متلقى من متلقٍ يستقبلُ ذلك العمل بقصديةٍ، وذلك بحسبِ ما اقتضاه كلامه السابق، ليطبقَ بعد ذلك على شعرِ عبد الله البردوني، منطلقاً من كونِ الصوت له فاعلية وحركة تساهم في إنتاجِ الإيقاع، ومعتمداً على الأجهزةِ الحديثةِ في تحديدِ إيقاعية الأصوات[1]، وهي[2]: السنوجراف **songraph** أو الاسبكتروجراف **Spectrograph** أو جهاز التحليل الطيفي الفوري **Speech work station**. ولا شك أنَّ استخدامَ هذه التقنيات الحديثة[3] التي تساهمُ في تحويلِ الكلام المنطوق، إلى صورٍ يحصلُ تحليلها من خلالِ هذه التقنية، يُعَدُّ نقلة مختلفة عن السابقين الذين اعتمدُوا في تحليلِ الصوتِ اللغوي على الملاحظةِ.

إنَّ دراسةَ الصوت بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً، ليست دراسة منفردة فقط من خلالِها يحدثُ عزل الصوت عن بقيةِ الأصواتِ، بل هي تبحثُ في الصوتِ وخصائصه الإيقاعية، وتكشفُ عن مجموعِ الأصواتِ مرتبطة مع بعضها البعض، ليحصلَ من خلالِ ذلك التناول ما تَعْمَلُه تلك الأصوات في النظامِ الإيقاعِي.

إنَّ الأصواتَ مجموعة تؤسسُ لتركيبٍ لغوي، سواء كانت هذه اللغة أدبية أو غير أدبية، فبما أنَّ الأصواتَ تساهمُ في هذا التركيب، فهي بمجموعها وبما تمتلكه تلك الأصوات من خصائصٍ، وسماتٍ تؤسسُ مع مكونات أخرى كثيرة لنظامِ الإيقاعِ . لذا فإنَّ دراسةَ الأصوات وبيان خصائصها النطقية، تستلزمُ في هذا السياق الكشف عن نشاطِها وفاعليتها المساهمة في إنتاجِ شعرية الإيقاع.

---

[1]- مبروك، مراد: الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، ص 12.

[2]- را: د. مبروك، مراد عبد الرحمن: الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، ص 12.

[3]- را: دكتور العاني، سلمان حسن: التشكيل الصوتي في اللغة العربية فنولوجيا العربية، ترجمة الدكتور ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 1983 ، ص 30 .

إنَّ الأصواتَ في النظامِ الإيقاعي ليست موسيقى داخلية، أو مكوناً بديعياً يشملُ الترديد والتكرار فقط، بل هي أشمل من ذلك، وتمَتَدُّ في العمليةِ الإيقاعيةِ إلى الوحداتِ الصوتية الصغرى، وبيان ملامحها التمييزية[1] وخصائصها الشكلية، سواء كانت نطقية أو كانت كتابية، فبذلك فإنَّ الأصواتَ تؤسسُ الإيقاع مع العروض ومكونات أخرى متنوعة. وقد عُنِيَتْ الدراسات النقدية الأدبية الحديثة بهذه الفاعلية التي يمنحُها الصوت المفرد في تكوينِ بنية النِّص الأدبي، وفي إنتاجِ العملية الإيقاعية. لذا فإنَّ البحثَ في التراكيبِ اللغويةِ يأتي ابتداءً من الأصوات المكونة لبنية اللغة الأدبية، ويأتي معتبراً الصوت تقنية[2] فاعلة في إنتاجِ نظام الإيقاع.

إنَّ دراسةَ الأصواتَ ابتداءً من الوحدةِ الصوتية الصغرى (فونيم) والبحث في صفاتِها ومخارجها وخصائصها النطقية، تُعَدُّ في هذا السياق بحثاً عن الإيقاعِ، ولا يتأتى ذلك إلَّا بإلقاءِ نظرة شاملة على الأصواتِ، بعيداً عن الاعتمادِ على أنماطٍ صوتيةٍ دون أخرى، كدراسة النبر دون دراسة الشبكة المقطعية، أو دراسة الشبكة المقطعية دون الكشف عن صفاتِ الأصوات ومخارجها.

إنَّ علمَ الأصوات وخصوصاً علم الأصوات في العصرِ الحديثِ، قد شهدَ التباين نفسه الذي شهده الإيقاع والشعرية من تَعَدُّدٍ للمفاهيمِ، واختلاف في مجالاتِ[3] الدرس الصوتيّ ومساراته، فيجبُ عند التطبيقِ مراعاة ذلك التفاوت، وتحديدِ المنهج والمنطلقات النظرية التي يعتمدُ فيها الباحث على تطبيقهِ، ومثال ذلك

---

[1]- را: جاكبسون، رومان و هالة، موريس: أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2000 ، ص 33 .

[2]- را: الدكتور قاسم، عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع 2001 ، ص 169 .

[3]- را: دكتور زهران، البدراوي: في قضية الرمزية الصوتية، دار المعارف، الطبعة الرابعة 1999 ،ص 27 .

الفونيم (الوحدة الصوتية الصغرى)، الذي تفاوتَ في تعريفها الباحثون في الدرسِ الصوتي، وأيضاً المقطع وتحديد نوعه، ومثال ذلك ما عرضَهُ بسام بركة من اختلافٍ في تحديدِ عددِ أنواع المقاطع[1] عند علماءِ اللغةِ العربية المحدثين، كإبراهيم أنيس وتمام حسان وأحمد مختار عمر. ويجبُ أنْ نُفرِّقَ في هذا البحث بين أنماط متنوعة يَتَشَكَّلُ من خلالِها الصوت بوصفِهِ مؤسساً لبنياتِ الإيقاعِ:

1. الصوتُ المفردُ وما يحملُهُ من صفات كالجهر والهمس والشدة والرخاوة.
2. الصوتُ كمقطع يساهمُ في تكوينِ اللفظة واختلاف هذه المقاطع من حيث طولها وقصرها وتوسطها.
3. مجموعُ الأصوات المتضامة والمتجاورة التي من خلالِها تتكونُ الكلمة والتركيب اللغوي والبناء الإيقاعي.
4. الصوت الذي يؤسسُ لمتحركٍ وساكنٍ في مواضعِ معينة متساوية تساهمُ في الأبنيةِ العروضية، وتساهمُ في بناءِ الجملِ الإيقاعيةِ على التحديدِ.
5. عمل الأنماط[2] السابقة ووظائفها في إنتاجِ جمالية النَّصِ، وأيضاً في إنتاجِ الدلالة المتمظهرة من خلالِ تلك التراكيب الصوتية، وأشكالها المختلفة ابتداءً من الصوتِ المفردِ المعزول وانتهاءً بالجملةِ.

فإذا نظرنا إلى الدراساتِ النقدية الأدبية الحديثة، وخصوصاً في واقعِنا العربي وجدْنا أنَّها تربطُ بنية الصوت بالموسيقى الداخلية للقصيدةِ، التي تتجاوزُ الموسيقى الخارجية المتمثلة في القافيةِ والوزنِ، وهذه المحاولات النقدية إنَّمَا يريدُ أصحابها[3] البحث في علاقةِ البنية الصوتية بالإيقاعِ. ويجدرُ بنا أنْ نذكرَ أنَّ البحث

---

[1]- را: بركة ، لبسام: علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي ص 141.
[2]- را: د. سحيمى، سمير: الإيقاع في شعر نزار قباني، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010 . ص 44
[3]- را: دكتور الجيار، شريف سعد: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2008 ، ص 21 .

في الأصواتِ بكونها مستقلة عن المتحركِ والساكنِ العروضي، يجعلُ الباحث يفتشُ في أبعادِ تلك الأصوات، وخصائصها التركيبية وخصائصها الوظيفية التعبيرية في إنتاجِ أدبيةِ الأدبِ.

يقولُ يوري لوتمان: (لوحظ من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني، فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي)[1]. إنَّ هناك قوانين تجعلُ من الأصواتِ مكوناً للنَّصِ الأدبي، وتُوجِدُ فروقاً بينه وبين اللغة العادية، وتصنعُ خصوصية اللغة الشعرية، وتلك القوانين التي أُسُسُها النظرية من علومِ اللغةِ الحديثة متمثلة في علمِ الصوتيات بشتى مناحيه، وهذا يظهرُ من خلالِ استثمار النقاد المحدثين للمناهجِ النقديةِ الأدبية التي تشتغلُ على لغةِ النَّصِ الأدبي، والتي تحاولُ الكشف عن مجموعِ السمات الصانعة لخصوصية اللغة الأدبية، ومن أهمِّهَا الصوت، وهذا اتضحَ في المعاييرِ التي رسَمَهَا لوتمان والنقاد الشكليون في تحليلِ النَّصِ الأدبي. وإذا فتشنا في موروثِنا البلاغي والنقدي نجدُ أنَّ هناك قوانين رسَمَهَا البلاغيون تهدفُ إلى دراسةِ جماليةِ النَّصِ، وإنْ كانت تختلفُ عن الدراساتِ النقدية الحديثة من حيث التنظيرِ والتطبيقِ، ومنها حسن التأليفِ والجناس اللفظي والطباق والمقابلة والإدماج والترصيع والمشاكلة والازدواج واللف والنشر والموازنة[2] والملاءمة والائتلاف

---

[1]- لتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد احمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1419 هـ، ص 133 .

[2]- را:د. العمري، محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جيد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق2001 ، ص 15 .

والتناسب الصوتي[1] والالتحام وغيرها من القوانينِ[2] التي تتكشفُ من خلالِها جمالية النَّصِ الأدبي، وقد أفرَدَ ابن سنان الخفاجي في كتابهِ "**سر الفصاحة**[3] "باباً أطْلَقَ عليه الأصوات.

يذكرُ محمد مشبال في تناولِهِ للأصواتِ عند البلاغيين القدماء وخصوصاً عند ابن جني، ما للصوتِ من أهميةٍ تخلقُ جمالية للُّغةِ الشعريةِ. وهو يقولُ في معرضِ حديثِهِ: (والحق أن حسن التأليف سيصبح عند كل من ابن سنان وحازم القرطاجني عنصرا من عناصر مفهوم التناسب الصوتي أو التلاؤم باعتباره مقوما إيقاعيا في الشعر)[4]. وعند المقارنةِ بين الصوت بوصفِهِ مكوناً إيقاعياً في المؤلفاتِ البلاغيةِ، والصوت في الدراساتِ اللسانيةِ الحديثة، نجدُ أنَّ هناك اختلافاً، حيث اقْتَصَرَتْ الدراسات البلاغية على الصوتِ بوصفِهِ محسناً بديعياً يتكشفُ من خلالهِ ملمح جمالي دون البحث في الخصائصِ، والسمات التي تحملُها أجزاء الصوت ووظائفها المتعددة، وهذا تجلى في الدراساتِ اللسانيةِ الحديثة[5]، فقد أخَذَتْ الأصوات وبناؤها للإيقاعِ في الدراساتِ الحديثةِ حيزاً أكبر يجمعُ بين الكمية والكيفية، ومن ذلك تقسيمات الأصوات وتحديد أنواعها، وتتابعها في أنساقِ النصوصِ الشعرية، وعلاقتها بجماليةِ الشعر والمعنى المنتج عنها. ومن ذلك ما ذكرَهُ رينيه ويلك بقولِهِ: (وقد صنَّف اوسيب بريك الأشكال الصوتية المحتملة طبقا

---

[1]- را: عصفور، جابر: مجموعة أعمال جابر عصور النقد الأدبي مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي، ص 293 .

[2]- را: الدكتور الربيعي، حامد صالح خلف: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء،جامعة أم القرى مع معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي 1996 ، ص 183 .

[3]- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه د. داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى 2006، ص 13 – 19

[4]- مشبال محمد: البلاغة والأصول، نموذج ابن جني . إفريقيا الشرق 2007، ص 79

[5]- را: الصواتة والصرف، مجموعة مقالات في اللسانيات، ترجمة محمد بلبول وعبد الرازق تورابي، دار توبال للنشر، الطبعة الأولى 2007 ، ص 7 .

لعدد الأصوات التي تكررت، وعدد مرات تكرارها، والترتيب الذي تتابعت به في المجموعات المتكررة، ومكان الأصوات في الوحدات الإيقاعية)[1]. لذا فإنَّ الوحدات الإيقاعية المكونة أصلاً من أصواتٍ، والتي تُشكِّلُ النظام الإيقاعي، تُساهمُ في بناءِ نظام الإيقاع، لكن هذه الأصوات تختلفُ أنماطُها وأشكالها وأنواعها في تلك الوحدات الإيقاعية، سواء كانت تلك الأصوات معزولة- كل صوت منفرد عن الآخر يحملُ خصائص وسمات- أو كانت تلك الأصوات مجموعة مكررة مع بعضها البعض، سواء كانت في وحدات صوتية كالمقطع والنبر، أو كانت جارية في ألفاظِها التي تُساهمُ في إنتاجِ نظام الإيقاع، وتتابعه الزمني. ويعقبُ رينيه ويلك على الكلامِ السابق بقولِهِ: (ويحتاج هذا التصنيف الأخير العظيم الفائدة إلى تقسيم أخر. ويستطيع المرء تمييز الأصوات المكررة التي ترد متقاربة في بيت شعري واحد، وتلك التي ترد في صدر مجموعة أو في مؤخرة أخرى، أو التي ترد في نهاية البيت ومقدمة الذي يليه، أو في صدور الأبيات أو أن تكون في النهاية)[2]. ويتبينُ من خلالِ ما سبقَ أنَّ لتلك الأصوات وتقسيماتها داخل الجمل الإيقاعية، والوحدات الإيقاعية المؤسسة لها، سواء كانت تلك الأصوات في بدايةِ الجملِ الإيقاعية، أو في خواتمِها، أو تكرار بعض الأصوات بعينِها، أو وجود أصوات متقابلة، أو وجود أصوات متجاورة في المخارجِ، أو متحدة في الأصواتِ، كل هذا يؤسسُ لبنيةِ الإيقاعِ، وانبثاق جماليته ليُنتجَ دلالة ويكوِّنَ شعرية للإيقاعِ.

إنَّ تتبعَ الأصوات في الإيقاعِ لا يأتي من خلالِ تتبع نمط صوتي واحد، والتركيز عليه دون البحث والتقصي في أنماطٍ صوتيةٍ متعددةٍ، أو أنماطٍ صوتيةٍ جديدةٍ. إنَّ الأصواتَ في النظامِ الإيقاعي متعددة الأشكالِ، لذا فإنَّ تتبعَ الأصوات في الجملِ الإيقاعيةِ، أو في الوحداتِ الإيقاعية وتأثيرها في المدى الزمني للنبضات

---

[1]- ويلك، رينيه و وارن، أوستن : نظرية الأدب، ص 215.
[2]- المصدر السابق، ص 215.

الإيقاعيةِ، يأتي من خلالِ البحث في مجموعةٍ من مجالاتِ الدرس الصوتي، العلوم اللغوية والفسيولوجية والفيزيائية والإحصائية[1]، وغير ذلك من المباحثِ المعرفية التي أفادَتْ منها اللسانيات. ليس الصوت سمة أسلوبية توجدُ في النوعِ الأدبي فحسب، بل هو يُشَكِّلُ محوراً من أهمِّ المحاور التي تبني نظام الإيقاع ونشاطه وفاعليته داخل القصيدة.

إنَّ من تلك الدراسات التي درسَتْ الصوت باعتبارِهِ سمة أسلوبية تتمظهرُ من خلالِ الموسيقى الداخلية للقصيدةِ، دراسة محمد يحيى حول مرثية مالك بن الريب، واضعاً إطاراً نظرياً مستجلباً مقولاته من حازمِ القرطاجني والجاحظِ، موضحاً أنَّ النقادَ القدماء اهتمُوا بالموسيقى الخارجية، وأنَّ دراستَهم للموسيقى الداخلية جانبية، بل لم تتجاوز البحث في مكوناتِ البديع داخل البيت المفردِ.

يقولُ محمد بن يحيى: (وقد دعا المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان. وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكوِّن الوزن الشعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة، لأنها – كسائر البحوث الفيزيائية – تقوم على عزل صفة من صفات المادة، ومن ثم تخضعها للقياس)[2]. ومن هذا المنطلقِ يتبينُ أنَّ اكتشافَ الأبعاد التي يمتلكُها الصوت، تُساهمُ في بناءِ الإيقاعِ، لكن اعتبار الصوت مكوناً من مكوناتِ الإيقاع، يتطلبُ أنْ يكونَ الصوت مرتبطاً بكميةِ الأصوات التي تتكونُ في سياقاتِ الجملِ الإيقاعية. لذا فإنَّ تتبعَ الصوت في نظامِ الإيقاعِ، يتطلبُ الكشف عن الأبعادِ التي يمتلكُها الصوت وعن تلك الأبعادِ للأصواتِ المتواشجة والمترابطة المؤسسة لتلك

---

[1]- را: الدكتور مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، الطبعة الثالثة 2002 ، ص 50 .

[2]- ابن يحيى، محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011. ص 98.

الجمل الإيقاعية. وقد أشارَ إلى ذلك الدكتور على عشري زايد[1] في كتاباتِهِ عن بناءِ القصيدة العربية الحديثة، موضحاً الإمكانات التي يعطيها الصوت في التركيبِ اللغوي، وفي الإنتاجِ الدلالي، وسواء كان الصوتُ منطوقاً متلفظاً به من الذاتِ الشاعرةِ، أو كان الصوتُ يتلقاهُ المتلقي، أو كان الصوتُ مكتوباً في رموزٍ كتابيةٍ تدلُّ على تلك الأصواتِ. إنَّ كل هذا يُبيِّنُ عمقَ الصوت والترابط بين الأصوات في النشاطِ الإيقاعيِ المؤسس على الحركةِ والانتظامِ، والمؤسس على الامتدادِ الزمني والتموضع المكاني لتلك النصوصِ الشعريةِ، لنكتشفَ مِمَّا سبقَ الاختلاف التي شَهِدَتْهُ الدراسات الصوتية بين قديمها وحديثها من جهةٍ كون الصوت مكوناً إيقاعياً، ولا نستطيعُ أنْ نُلْغِي الدور الذي قامَ به علماءَ[2] العربية قديماً وفلاسفتهم في تأسيسِهِم للدراسةِ الصوتيةِ في حقلِ اللغةِ العربيةِ.

---

[1]- را: الدكتور زايد، على عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، الطبعة الرابعة 2002 ، ص 46 .

[2]- را: الدكتور التميمي، صبيح: دراسات لغوية في تراثنا القديم (صوت، صرف، نحو، دلالة، معاجم، مناهج بحث)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2003 ، ص 16 .

المبحث الثاني: الإيقاع والصوت المفرد

الصوامت

- صوت التنوين

إنَّ السببَ الذي يدعونا إلى إعطاءِ مساحة لتوضيح فاعلية صوت التنوين في نظامِ الإيقاع هو ما يكتسبُهُ من خصائصٍ نطقيةٍ، وأهمَّ خصيصة يكتسبُهَا التنوين هي الوقف الذي يحدثُ جراء نطقه ليحصلَ توقف في الكلامِ، ثم تستمرُّ بعد ذلك العملية النطقية المتحركة في الزمنِ الناتج عن توالي الحزم الصوتية. ولصوتِ التنوين خصائص جارية في الكلامِ العربي، وتظهرُ بشكلٍ علمي خاص في الدراساتِ المطبقة على النونِ الساكنة في القرآنِ الكريمِ عند المجودين. ومن الدراسات التي تَتَبَّعَتْ صوت التنوين في اللغةِ العربيةِ، وفي اللغاتِ الساميةِ الأخرى معالجاً صوت التنوين وأثره في المعنى النحوي والمعنى الدلالي، ودارساً أهمَّ كتابات الكتَّاب في الموضوعِ ذاته عند العربِ وعند الغربِ، دراسة الدكتور خالد إسماعيل حسان[1].

وسوف ندرسُ التنوين بوصفِهِ صوتاً مؤسساً لبنيةِ الإيقاعِ. إنَّ هذا السياقَ يستدعي كشف موسيقية هذا الصوت ويستدعي كشف أبعاده النغمية في نظامِ الإيقاعِ. إنَّ صوتَ النون من الأصواتِ المتوسطة بين الرخوة والشديدة، كما أنَّ صوتَ النون من حيث المخرج والصفة هو كما قال إبراهيم أنيس: (النون: صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف

---

[1]- را: الدكتور حسان، خالد إسماعيل: المعنى النحوي والمعنى الدلالي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى 2009، ص 15.

الأنفى محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع)[1]. وصوتُ النونِ واللام والميم وأصوات اللين اعْتَبَرَهَا الدارسون المحدثون للأصواتِ أصواتاً عالية النسبة في الوضوحِ السمعي.

يقولُ الدكتور إبراهيم أنيس: (وقد وجد المحدثون أن اللام والنون والميم تحتل القمم في بعض الأحيان مثلها في هذا مثل أصوات اللين. ولهذا اعتبروا أصوات اللين ومعها اللام والنون والميم أصواتاً مقطعية. لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام)[2].

بعد البحث عن صوتِ النونِ من ناحيةِ الصفةِ والمخرجِ في النطقِ، نُبَيِّنُ فاعلية التنوين في النظامِ الإيقاعِي على النحوِ التالِي:

أولا: تكرارُ صوت التنوين داخل الجملة الإيقاعية والبيت الشعري ومحاولة إيجاد إحصاء لمجموعِ أصوات التنوين فيها.

ثانيا: تبيين الجرس الموسيقي الذي يحدثُ جراء نطق صوت التنوين.

فإذا نَظَرْنَا إلى مدونةِ الشاعرِ محمد الثبيتي نجدُ أنَّ صوتَ التنوين قد يتكررُ في الجملةِ الإيقاعيةِ بشكلٍ مكثفٍ، أو يتكررُ في الجملةِ الإيقاعيةِ مرة واحدة، أو قد لا يتكررُ إطلاقاً. وهذا يُدَلِّلُ على وجودِ التنوع في بنياتِ الإيقاع وخصوصاً من جهةِ التكوين الصوتي الذي يختلفُ من إيقاعِ نصٍّ إلى إيقاعِ نصٍّ آخر.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدةِ: "**بوابة الريح**"[3]:

مَضَى شِرَاعي بِمَا لا تَشتهِي رِيْحِي
وَفاتَنِي الفَجْرُ إذْ طالَتْ تَرَاوِيحِي

---

[1]- أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ص 61 .
[2]- المرجع السابق. ص 132
[3]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 299

أَبْحَرْتُ تَهوِي إلى الأعماقِ قَافِيَتِي

ويَرْتقِي في حِبالِ الرِّيحِ تَسْبِيحِي

فبالنظرِ إلى البيتينِ الشعريين السابقين أو الجملتين الإيقاعيتين السابقتين، نلاحظُ أنَّه لا يوجدُ أثر لصوتِ التنوين في نظامِ الإيقاعِ. ويقولُ الشاعرُ في البيت الثالث:

مزمَّلٌ في ثِيابِ النُّورِ مُنْتَبِذٌ

تِلْقَاءَ مَكَّةَ أَتْلُو آيَةَ الرُّوْحِ

في البيتِ السابقِ تكررَ صوت التنوين في الكلمةِ الأولى من الشطرِ الأولِ، وفي الكلمةِ الأخيرة من نفسِ الشطر. ويتبينُ أنَّ علامةَ الضمتين هي نفسها في كلتا الكلمتين. إنَّ هذا التكرارَ لصوتِ التنوين المصحوب بتنظيمٍ في ترتيبِ الكلمات في جملِها النحوية من حيث النظم يُساهمُ في صناعةِ نظام الإيقاع، مع ما يُحْدِثُهُ الجهر من موسيقية تتمثلُ عند النطق بصوتِ التنوين.

إنَّ صوتَ التنوين في هذه القصيدة لم يتكرر بشكلٍ مكثفٍ، وذلك بالنظرِ إلى القصائدِ الأخرى التي تكرَّرَ فيها بشكلٍ أكثر مِمَّا جاءَ في هذه القصيدة. والتنوينُ هو علامة تدلُّ على الأسماءِ، مِمَّا يستدعي الكشف عن خصائصِهِ الموسيقية في الأسماءِ التي تدلُّ عليها علامة التنوين. وقد بلغَ عدد الأسماء المنونة في قصيدةِ "**بوابة الريح** "(7) كلمات. فإذا نَظَرْنَا إلى عددِ الأسماءِ المنتهية بصوتِ التنوين، نجدُ أنَّ المقاطعَ الصوتية المغلقة تأتي في نهايةِ الأسماءِ المنونة، وهذا يحدثُ بناءً على ما يُحْدِثُهُ صوت التنوين من وقفٍ وبناءٍ على الصوتِ الذي قبله، فالصوت الذي قبل التنوين متحرك وصوت التنوين ساكن. فمن هذا المنطلقِ تكونُ جميع الأسماء المنونة منتهية بمقاطعِ صوتيةٍ مغلقةٍ، تُساهمُ في إيجادِ توقف مؤقت لنظامِ الإيقاعِ المتحرك، بما تُحْدِثُهُ تلك المقاطع المغلقة من موسيقية، وما تُحْدِثُهُ من نغميةٍ أثناء النطق.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدته "**صفحة من أوراق بدوي**"[1]:

ماذا تريدين ؟ هل أهديك راياتي
ولن أمدّ على كفَّيكِ واحاتِي
أغرّكِ الحلم – في عيني مشتعلٌ
لن تعبريه ... فهذا بعض آياتِي

إنَّ البيتين السابقين أو الجملتين الإيقاعيتين السابقتين من نفسِ البحرِ، الذي جاءَتْ عليه قصيدة "ب **وابة الريح** "، فالبحر متوافق بين القصيدتين وهو بحر البسيط، وعند تتبعِ صوت التنوين نلاحظُ أنَّه وردَ في البيتِ الثاني وخصوصاً في عروضِهِ محدثاً ذلك الصوت وقفاً عند نهايةِ الشطرِ الأولِ من البيتِ، أو من الجملةِ الإيقاعيةِ. وبعد إحصاء الأسماء المنونة في قصيدةِ "**صفحة من أوراق بدوي**"، نجدُ أنَّها بلغَتْ (14) اسماً، ليتبينَ أنَّ المقاطعَ الأخيرة في تلك الأسماء، أي صوت التنوين والحرف الذي قبلها هي مقاطع مغلقة. وبالمقارنةِ بين القصيدتين "**بوابة الريح** "و "**صفحة من أوراق بدوي**"، يتبينُ أنَّ القصيدةَ الثانية كانت الأسماء المنتهية فيها بصوتِ التنوين ضعف القصيدة الأولى. إنَّ هذا التباينَ بين القصيدتين في عددِ الأسماءِ المنتهية بصوتِ التنوين يظهرُ التنوع الإيقاعي، وبما فيه التنوع الصوتي الجاري في نظامِ الإيقاع. إنَّ هذا التنوعَ في الوحداتِ الصوتية سواء كانت وحدات صوتية صغرى أو مقاطع يصنعُ نظاماً للإيقاع، تمنحُ الأبنية الإيقاعية للقصائدِ تميزاً وتجدداً يبتعدُ بنظامِ الإيقاعِ عن الرتابةِ والنمطيةِ. إنَّ هذا التباينَ في عددِ تلك الأسماء المنتهية بصوتِ التنوين بين القصيدتين ناتج عن كميةِ الألفاظِ السائرة في نظامِ الإيقاعِ، وذلك من حيث قلتها وكثرتها، وهذا يؤكدُ على القدرةِ التي تتحكمُ بصناعةِ الإيقاعِ ومكوناتها وخصوصاً تلك المكونات الصوتية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 203

وبالنظرِ إلى قصيدةِ **"صوت من الصف الأخير"**[1]، يتبينُ بعد الإحصاء أنَّ عددَ الأسماء المنتهية بصوتِ التنوين هي (21) اسماً، ليكونَ هذا العدد للأسماءِ المنونة ضعف قصيدة **"بوابة الريح"**[2] وقصيدة **"صفحة من أوراق بدوي"**[3].

في قصيدةِ **"الخطب الجليل"**، بلغَ عدد الأسماء المنتهية بصوتِ التنوين (46) اسماً، ليتبينَ أنَّ عددَ الأسماء المنونة تضاعفَ أكثر من القصائدِ العموديةِ التي أُحْصِيَتْ فيها الأسماء المنونة من قبلِ. ويتبينُ أنَّ عددَ المقاطع المغلقة في نهايةِ تلك الأسماء الستة والأربعين بلغَ (46) مقاطعاً مغلقاً، وذلك بحسبِ الإحصاء المطبق على الأسماءِ المنتهية بصوتِ التنوين في القصيدةِ السابقةِ.

ليس التمايز الذي يحملُهُ صوت التنوين صوتياً صرفاً، بل يمتَدُّ إلى التركيبِ النحوِي لتلك الأسماء المنتهية بصوتِ التنوينِ في جملِها، وثمة خصائص لها تمنحُهَا فرادة صوتية هذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى تمنحُهَا فرادة في تركيبِ تلك الأسماء في سياقاتِها النحويةِ، لتكونَ تلك الأصوات المخصوصة بها الأسماء المنونة تجري في نظامِ الإيقاعِ صانعة في نظمِ الكلامِ تميزاً يميزُها عن غيرها من الأسماءِ والأفعال المكونة لتلك التراكيب النحوية. إنَّ الأسماءَ المنونة تحملُ جرساً موسيقياً يتمخَّضُ عن صوتِ التنوينِ الذي تَنْتَهِي به تلك الأسماء، ويتجلى الجرس الموسيقي في الجهرِ الذي يتصفُ به ذلك الصوت، ويتجلى حينما يتداخلُ صوت التنوين مع كلمات أخرى ليحملَ ذلك التداخل الصوتي ميزة تجعلُ لصوتِ التنوين ميزة في نظامِ الإيقاعِ تختلفُ عن بقيةِ الأصواتِ. إنَّ الخصائصَ النحوية لتلك الأسماء تجعلُ من أصواتِ الاسمِ المشتمل على صوتِ التنوين ملامح تميزه عن بقيةِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 221
[2]- المصدر السابق، ص 299
[3]- المصدر السابق، ص203

الأسماء، فإنَّ تلك الأسماءَ لا تشتملُ على (أل) التعريف، ولا تقبلُ الإضافة ، ويجبُ أنْ تكونَ نكرة. إنَّ هذه الخصائصَ تجعلُ تلك الأسماء ذات وحدات صوتية تتمايزُ عن بقيةِ الأسماء.

إنَّ البحثَ عن صوتِ التنوين في نظامِ الإيقاعِ في النماذجِ السابقةِ، كان بحثاً في القصائدِ العمودية التي ترتبطُ بترتيبٍ معيَّنٍ في التفعيلات الموزعة على الأسطرِ الكتابية والتي تلتزمُ بقافيةٍ، وهذه التراتبية وهذا الالتزام هو نمط إيقاعي للقصيدةِ القديمةِ، لذلك فإنَّ البحثَ عن إيقاعيةِ صوت التنوين في نظامِ الإيقاعِ في النماذجِ السابقة يستدعي التطبيق عليها منفردة في القصائدِ التفعيليةِ، وهذا الالتزام الإيقاعي يوجبُ أنْ تكونَ اللغة مُحْكَمَة ومنضبطة في إطارِ ذلك الالتزام، وأيضاً يستدعي أنْ تكونَ الأصوات ذات تراتبية وتناغم لا يُخِلُّ بالنسقِ الإيقاعي.

إنَّ صوتَ التنوين يُعدُّ علامةً وسمةً في نظامِ الإيقاع، وذلك يتجلى من خلالِ وجوده في الجملِ الإيقاعية، أو عدم وجوده، فمن جهةِ وجود صوت التنوين فقد يكونُ موجوداً بكثافةٍ حيث تتعدَّدُ الأسماء المنونة داخل الجملة الإيقاعية، وفي بعض الأحيان تتوالى تلك الأسماء، ومن جهةِ عدم وجوده نلاحظُ مجموعة من الجملِ الإيقاعية والأبيات الشعرية، يغيبُ فيها صوت التنوين، ليعودَ بعد مجموعةٍ من الجملِ الإيقاعيةِ، ليتجلى بوصفِهِ علامة أو سمة تتضحُ في نظامِ الإيقاع الشعري.

إنَّ صوتَ التنوين يتجلى بوصفِهِ وحدة صوتية صغرى منفردة، وذلك عندما يكونُ بمعزلٍ عن الأصواتِ التي قبله، ويتضحُ أيضاً صوت التنوين بوصفِهِ وحدة صوتية مقطعية، وذلك عندما يتَّصلُ بالأصواتِ التي قبله، وهي في ترتيبها صوت صامت وصوت صائت قبله، ليكونَ في هذه الحالة صوت التنوين الصامت والصوت الذي قبله مقطعاً مغلقاً ومتوسط الطول، لتتضحَ حركته في الإيقاعِ من خلالِ الحركة الجارية لذلك المقطع في الجملةِ الإيقاعيةِ، فتارةً يحدثُ وقف عند

النطق بصوتِ التنوين، وتارةً يحدثُ تداخل لصوتِ التنوين مع أصوات أخرى، ليحدثَ شَدَّة عند النطقِ به. ويتضحُ أيضاً أنَّ صوتَ التنوين بوصفِهِ مقطعاً مكوناً يُساهمُ في تكوين الأنوية الإيقاعية، أي الوحدات المكونة للتفعيلةِ.

سنكشفُ في الأمثلةِ الآتية عن التعالقِ بين أصوات التنوين والمقاطع التي تتكونُ فيها تلك الأصوات، والبناء العروضي الإيقاعي، والكشف عن التواؤمِ بين الوحدات الصوتية الصغرى "فونيمات"، والبناء العروضي يستدعي معرفة فاعلية تلك الوحدات الصوتية الصغرى "فونيمات"في أجزاءِ التفعيلة من سببٍ خفيفٍ وسببٍ ثقيلٍ ووتدٍ مجموعٍ ووتدٍ مفروقٍ وفاصلةٍ صغرى وفاصلةٍ كبرى.

ففي قصيدةِ "**بوابة الريح**"عندما يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي:

مُزَمَّلٌ في ثِياب النُّورِ مُنْتَبِذٌ.

جاءَ صوتُ التنوين في كلمتي (مزمل ومنتبذ) ليكونَ صوت التنوين في الكلمةِ الأولى هو ساكن الوتد المجموع (النواة الإيقاعية). فـــ "مزمل"هي تفعيلة (مُتَفْعِلُن) التي جاءَتْ في بدايةِ البيت أو الجملة الإيقاعية. فالميم المتحركة واللام وصوت التنوين وتد مجموع ليجيء صوت التنوين ساكن هذا الوتد المجموع في نهايةِ التفعيلة أو الوحدة الإيقاعية. أما في (منتبذ) فالميم والنون هنا جزء من التفعيلةِ الثالثة، أو الوحدة الإيقاعية الثالثة في البيتِ، أو الجملة الإيقاعية. أما التاء والباء والذال وصوت التنوين، فهي التفعيلة الرابعة التي يقومُ عليها بحر البسيط المكون من "مستفعلن، فاعلن"، فتلك الحروف هي "فعلن"في نهايةِ الشطرِ الأول من البيتِ، أو الجملة الإيقاعية لتكونَ "فعلن"بحذف ساكن السبب الخفيف، وهي علة تدخلُ على عروضِ البحر البسيط، وبذلك تتحولُ التفعيلة أو الوحدة الإيقاعية في أجزائِها الأنوية الإيقاعية من سببٍ خفيف ووتدٍ مجموع إلى فاصلةٍ صغرى، أي تتحولُ إلى ثلاث متحركات وساكن بعد أنْ كانت متحركاً / ساكناً / متحركاً / متحركاً / ساكن. نلاحظُ أنَّ صوتَ التنوين في كلمةِ "منتبذ"جاءَ ساكناً للفاصلةِ

الصغرى "النواة الإيقاعية"ليكونَ الوتد المجموع الباء والذال وصوت التنوين، وصوت التنوين في "منتبذ"جاءَ مسبوقاً بثلاثة متحركات، أي ثلاثة أحرف متحركة، وتُساهمُ تلك الأصوات الصامتة والصوائت القصيرة بعدها في بناءِ نظام محكم للإيقاع تمتَدُّ في زمانه المنبثق عن نشاطِ المتحرك والساكن الذي هو في الأصلِ أصوات، ونلاحظُ أنَّ صوتَ التنوين جاءَ هذا الصوت الصامت في مقطعٍ مغلقٍ مكون من صامت وصائت وصامت، ومسبوق بمقطعين مفتوحين قصيرين. ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ الصوامتَ والصوائت التي تؤسسُ للمقاطعِ الصوتية المغلقة أو المفتوحة يجبُ أنْ نُفَرِّقَ بين وظائفها في نظامِ الإيقاعِ.

يقولُ الدكتور رمضان عبد التواب: (ودراسة نظام المقاطع في أية لغة من اللغات، مما يعين على معرفة الصيغ الجائزة فيها، كما يعين على معرفة موسيقى الشعر وموازينه)[1]. ويبدُو من خلالِ المثال السابق المطبق على صوتِ التنوين، ومدى فاعليته وإسهامه في البناءِ العروضي، لينتجَ عن ذلك وظيفته العروضية في نظامِ الإيقاعِ، لتنتجَ عن ذلك أنَّ هناك تعالقاً إيقاعياً بين الوحدات الصوتية الصغرى والأبنية العروضية، أو تعالقاً بين المقاطع الصوتية التي تتأسسُ على الوحداتِ الصوتية الصغرى وأجزاء العروض.

إنَّ التواؤمَ بين الأصوات والبناء العروضي يتأكدُ من حيث أنَّ البناءَ العروضي يقومُ في أساسِهِ على المنطوقِ، ومثال ذلك كلمة "هذا"، فإنَّ هذه الكلمة خطياً تتكون من ثلاثة أحرف "الهاء والذال والألف". أما من الناحيةِ الصوتية فهي تتكون من صامت ثم صائت فصامت ثم صائت، وهي صوت الهاء وصوت الألف "اللين"وصوت الذال وصوت الألف.

---

[1]- عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1997 ، ص 102

وبالنظرِ إلى المكوناتِ الصوتية في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي يتجلى ذلك التوافق بين الصوت بوصفِهِ أساساً يقومُ عليه اللفظ، وبين الصوت بوصفِهِ متحركاً وساكناً يجري في زمن لينتهيَ بقافيةٍ. إنَّ هذا التواؤمَ الحاصل من تعددِ لوظائفِ الصوت لنظامِ الإيقاع ينتجُ شعرية للإيقاعِ في هذه المدونة الشعرية. وبالنظرِ إلى الأصواتِ والألفاظ التي تتكونُ منها تلك الكلمات، سواء كانت تلك الأصوات منطوقة، أو أصواتاً مرسومة خطياً، فإنّها لا تنفك عن نظامِ الإيقاع والوظائف التي تؤديه فيه، بل تكونُ تلك الألفاظ مع الوحدات الصوتية المكونة لها، والأبنية العروضية الممتدة في زمنٍ والمتموضعة في مكانٍ يؤسسُ نظام للإيقاعِ قوامه على التنظيمِ والتراتبية والتوالي، وتعدد أدوار الصوت في البناءِ الإيقاعي، وهذا يتجلى في كلمةِ "مزمل"وكلمة "منتبذ". نلاحظُ أنَّ كلمة "مزمل"وكلمة "منتبذ"جاءَتْ الأولى في بدايةِ الشطرِ المرسوم كتابياً، وجاءَتْ "منتبذ"في نهايةِ الشطرِ، لتكونَ الكلمات الموجودة في وسطِ الجملة وهي "في ثياب النور"غير منونة، ليكشفَ هذا التنظيم عن مدى الموسيقية التي تتجلى في الوضعِ التراتبي لتلك الأسماء المنونة، مع أنّها لم تكن من ناحيةٍ عروضيةٍ بنفسِ هذا الترتيب. فـــ "مزمل"أَتَتْ هذه اللفظة وأصواتها تفعيلة كاملة. أما "منتبذ"فهي جاءَتْ تفعيلة كاملة والمقطع المغلق الأول منها في نهايةِ التفعيلة الثالثة، لتكونَ أصوات كلمة "منتبذ"نظام الإيقاع بين تفعيلتين، وكانت أكثرية الأصوات في التفعيلةِ الرابعة من هذا الشطر. ويبدُو أنَّ هناك اختلافاً في الترتيبِ في نظمِ الجملةِ نحوياً، وفي نسقِ الجملة إيقاعياً، ليكشفَ لنا هذا الاختلاف مدى ما تحملُهُ تلك الأصوات من تعددٍ في وظائفِها، وكل ذلك ينصبُّ لصناعةِ نظام الإيقاع.

يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدته "**بوابة الريح**"[1]:

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 299 .

فَقُلْتُ والسَّائِل الليليُّ يَرْقُبُنِي
والودُّ مَا بينَنَا قَبْضٌ مِنَ الرِّيحِ

في البيتِ السابق أو الجملة الإيقاعية السابقة، يتبينُ أنَّ الاسمَ المنون هو "قبض"، ويتبينُ أنَّ موضعَ الاسم في الشطرِ الثاني لتحملَ هذه الكلمة سمات صوتية، إضافة لصوتِ التنوين الذي في نهايتِها، والسمات هي:

السمة الأولى : أنَّها جاءَتْ على مقطعين صوتيين متوسطي الطول، والمقطعان هما: (قَبْ) و (ضٌ)، وقد جاءَ المقطعان السابقان مكونين من صامت ثم صائت ثم صامت.

السمة الثانية: أنَّ الأصوات (القاف والضاد والباء) هي أصوات فمية انفجارية انسدادية.

والصوامت الانفجارية الفمية وضعها: "بأنْ يحبسَ مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما ولكنه مؤقت في موضعٍ من مواضعِ القناة الصوتية"[1]. ويتبينُ أنَّ صوتَ التنوين في الكلمةِ السابقةِ جاءَ مسبوقاً بثلاثة صوامت انسدادية انفجارية، أولها القاف مهموساً ثم الباء والضاد وصوت التنوين صوامت مجهورة، ويتجلى توالي تلك الصوامت المجهورة بما فيها صوت التنوين في آخرِ الكلمة تحدثُ بفاعليةِ الجهر موسيقية من خلالِ هذا الاطراد بين تلك الصوامت الانفجارية المجهورة، إلَّا أنَّ صوتَ التنوين اكتسبَ خصيصة صوتية عن بقيةِ الصوامت الأخرى في الكلمةِ، وهو أنَّه صوتٌ صامتٌ انسدادي أنفي، وبقية الصوامت انسدادية فمية، لتتجلى تلك الفاعلية في الترتيبِ بين تلك الصوامت، وما تحملُهُ من خصائصٍ وصفاتٍ في نظامِ الإيقاعِ، هذا من ناحيةٍ، أما من ناحيةِ التعالق بين الأصوات والبناء العروضي، فإنَّ صوتَ التنوين في الكلمةِ السابقة جاءَ ساكناً

---

[1]- بركة، بسام: علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية. مركز الإنماء القومي، ص 113.

للسببِ الخفيف الثاني من التفعيلةِ الثالثة في الشطرِ الثاني، والتفعيلة الثالثة تتكونان من سببين خفيفين ووتد مجموع لتكون "مستفعلن". يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدته: "بوابة الريح "[1]:

وَهَي الَّتِي أَطْلَقَتْنِي فِي الكَرَى حُلُماً

حتَّى عَبَرْتُ لَهَا حُلْمَ المَصَابِيحِ

في البيتِ السابقِ نلاحظُ أنَّ الاسمَ المنون جاءَ في نهايةِ الشطرِ الأول، ليتوقفَ الشطر الأول عند صوتِ التنوين في كلمةِ "حلما". ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ ما ذكَرْنَاهُ في النماذجِ السابقةِ التي طبقنا عليها، يتوافقُ مع ما جاءَ في كلمةِ "حلما"إلاَّ أنَّ صوتَ التنوين في هذه الكلمة جاءَ مسبوقاً بصامتٍ من نفسِ المخرج وهو الميم، وهو صوت انفجاري فمي ليكونَ المقطع الذي جاءَ فيه صوت التنوين مكوناً من صامتٍ وهو الميم ،وصائت قصير"الفتحة"وصامت وهو صوت التنوين. ونلاحظُ أنَّ صوتَ التنوين جاءَ نهاية كلمة "حلما"وكلمة حلماً وأصواتها هي من ناحيةِ الوزنِ العروضي تفعيلة كاملة، ليجيء صوت التنوين في نهايةِ التفعيلة، والتفعيلة مؤسسة من كلمةٍ واحدةٍ وهي "حلما"، والمقطع الصوتي في نهايةِ كلمة حلماً مقطع صوتي مغلق متوسط الطول مكون من الميمِ الصامت والصائت "الفتحة"وصوت التنوين، وأما المقاطع التي قبله فهي مقاطع مفتوحة، الحاء صامت مهموس وبعده الصائت فتحة، واللام مجهور صامت والفتحة صائت، لنكتشفَ أنَّ المقطعَ الأخير المغلق اشتملَ على صامتين مجهورين، وهما الميم وصوت التنوين، وجاءَ مسبوقاً بصامتٍ مجهورٍ وصامتٍ مهموسٍ، وهذا يكشفُ عن تنوعِ الصوت المفرد في الموسيقى الداخليةِ، وهذا التنوع يأتي من خلالِ مخارج الأصوات وصفاتها و وتوزيعها على الألفاظِ والتفعيلات بتنوعاتِها، وكل هذا يصنعُ نشاطاً وحيوية

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 299 .

تمتدُّ في أنظمةِ الإيقاع وأزمنتها وفضاءاتها المكانية. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتِهِ "بوابة الريح"[1]:

وَمَا تَيَمَّمْتُ شَمْساً غيرَ صَادقةٍ

ولا طَرَقتُ سَماءً غيرَ مَفتُوحِ

من خلالِ البيتِ السابقِ يتبينُ أنَّ صوتَ التنوين جاءَ في الأسماءِ الآتية: "شمساً"في الشطر الأول و"سماءً"في الشطرِ الثاني. إنَّ الاسمين المنونين اشتركا في موقعهما من الإعرابِ، وهذا يستدعي أنْ يكونَ صوت التنوين الفتحتين في كلا الاسمين، مِمَّا يجعلُ للإيقاعِ موسيقية وحركة تتساوى بين الشطرين، وهذا يؤكدُهُ الوزن العروضي، لأنَّ صوتَ التنوين في كلمةِ "شمساً"جاءَ ساكناً للتفعيلةِ الثالثة، أو الوحدة الإيقاعية من بحرِ البسيطِ "مستفعلن"، وأيضاً صوت التنوين في "سماءً "جاءَ ساكناً للسببِ الخفيفِ للتفعيلةِ، أو الوحدة الإيقاعية الثالثة في الشطرِ الثاني، أو السابعة في البيتِ والجملة الإيقاعية.

إنَّ هذا التوافقَ النحوي وذلك من خلالِ اشتراك الاسمين المنونين في موقعهما من الإعراب، وفي نفسِ العلامة الإعرابية. وأما من ناحيةِ عروضية فقد جاءَ صوت التنوين متوافقاً بين الشطرين من حيث أنَّه كان ساكناً للسببِ الخفيفِ الأول من تفعيلةِ "مستفعلن". أما من ناحيةِ صوتية تتجلى في نظامِ الإيقاعِ، فهذا يتبين في اشتراكِ اللفظين في نفسِ الصوتِ، وأيضاً من حيث تقابلهما يحدثُ تميزاً في نظامِ الإيقاع من حيث توافق الوحدتين الصوتيتين في نفسِ الشكل والنطق، وأيضاً في الجانبِ المقطعي يشتركان، إلَّا أنَّه ثمة اختلاف في المقاطعِ الصوتيةِ، وفي الوحداتِ الصوتية الصغرى المؤسسة لهذين الاسمين المنونين "شمساً و سماءً". إنَّ هذا التوافقَ والتقابل الذي امْتَدَّ لتقابلات مكانية بين الاسمين، وذلك من حيث موقعهما

---

[1]- المصدر السابق، ص 299 .

في الأسطر الكتابية، أو في الأشطرِ المرسومة للتفعيلاتِ، أو الوحدات الإيقاعية، وهذا يؤكدُ التناسقَ والاتساقَ بين الألفاظ وأمكنتها وموقعهما من الإعرابِ، وهذا كله يجعلُ نظام الإيقاع والمجالات التي تجري في نظامِ الإيقاعِ في تواؤمٍ دائمٍ وتواشجٍ مستمرٍ.

لاشك أنَّ الكلامَ السابقَ والنماذج التي طبقنا عليها ينسحبُ على بقيةِ الأسماء المنونة، ويتجلى فيها سواء من ناحيةٍ نحويةٍ أو من ناحيةٍ صرفيةٍ أو من ناحيةٍ صوتيةٍ أو من ناحيةٍ عروضيةٍ. إنَّ صوت التنوين وما يحدثُهُ من وقفٍ يتجلى من خلالِ السكون الذي يحدثُ عند نطقِ هذا الصوت، وما يحملُهُ هذا الصوت من صفاتٍ وخصائصٍ تتجلى في مخرجهِ يؤكدُ على موسيقية صوت التنوين التي تُساهمُ في صناعةِ نظام الإيقاع، والتي تُساهمُ في بناءِ الجمل الإيقاعية. لذا فإنَّ دراسةَ صوت التنوين بمعزلٍ عن النونِ التي تتجلى من خلالِ الضمائر، أو التي تلحقُ الأفعال كنون التوكيد ونون النسوة ونون الوقاية، أو تلك التي تأتي في حروفِ الجرِ كـــ"من وعن"ليس معناه أنْ نُفَرِّقَ بين صوت التنوين والنون، فهما من حيث الصفة والمخرج شيء واحد، لكن صوت التنوين وما يكتسبُهُ من خصائصٍ نحويةٍ وخصائصٍ صوتيةٍ لابُدَّ من عزلِهِ عن صوتِ النون أثناء التطبيق على النماذجِ الشعريةِ.

إنَّ تتبعَ الأصوات المفردة في نظامِ الإيقاع وخصوصاً ما طبقنا عليه سابقاً، لابُدَّ أنْ يخضعَ لمجموعةٍ من الإجراءاتِ، لعَلَّ من أبرزِها تحويل المكتوب إلى منطوقٍ، وقراءة الجمل الإيقاعية، أي الأبيات الشعرية ، والاتكاء في تحليلِ تلك الأصواتِ على المراجعِ التي تحدَّثَتْ عن الأصواتِ من حيث التناول والتنظير، وأيضاً سماع القصائد بصوتِ الشاعرِ، وتطبيق المعايير التي وضعها الصواتيون وعلماء الأصوات الفسيولوجيون على المسموعِ بصوتِ الشاعرِ، وأيضاً مراعاة ما يُحْدِثُهُ الصوت من حركةٍ في الإيقاعِ تتجلى في الأمديةِ الزمنيةِ للإيقاعاتِ، وهذا

اتضحَ من خلالِ التطبيقِ على الأسماءِ المنونة في القصائدِ العمودية، وهذا لا يلغي أنَّ هذا التطبيقَ يجري على القصائدِ التفعيلية، لأنَّها تكتسبُ الانضباطية والتراتبية الجارية بين التفعيلات، لكن القصائد العمودية تتجلى فيها حركة إيقاعية متكئة على نظامٍ محكمٍ، وأصوات تقفية لا تتبدلُ ولا تتحولُ، مِمَّا استدعى التطبيق على القصائدِ العمودية للتوصلِ إلى نتائجَ نريدُ أنْ نكتشفَ من خلالِها مواطن فاعلية نظام الإيقاع في ذلك النمط الإيقاعي القديم الذي نسجَ عليه الشاعر شعره.

فيما يلي سنختارُ عينة واحدة من القصائدِ التفعيلية لاستجلاء موسيقية صوت التنوين، وأثره في البناءِ الإيقاعي. ففي قصيدةِ "تعارف"بلغَ عدد الأسماء المنتهية لصوتِ التنوين (12) اسماً، مع أنَّ عددَ الجمل الإيقاعية لم تكن كثيرة في هذه القصيدة، وكان عدد الجمل الإيقاعية أي تلك المنتهية بقافية كان رويها حرف الدال الموصولة بالهاءِ الساكنة، فقد بلغَ عدد تلك الجمل الإيقاعية (7) جمل. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتهِ **"تعارف"**[1]:

غُرْفَةٌ بَارِدَةْ
غُرْفَةٌ بَابُهَا..
لاَ أَظُنُّ لَهاَ أَيَّ بَابٍ
وأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةْ

في المثالِ السابق نلاحظُ أنَّ الأسماءَ المنونة جاءَتْ في ثلاثة أسماء، الاسم الأول "غرفة"في الجملةِ الإيقاعية الأولى، والاسم الثاني "غرفة"في الجملةِ الإيقاعية الثانية، والاسم الثالث "باب"في الجملةِ الإيقاعيةِ الثانيةِ.

بالنظرِ إلى هذه الأسماء المنونة نكتشفُ الخصائصَ التي اكتسبتها تلك الأسماء المنونة، سواء من ناحيةِ موقعها النحوي الذي تجلى في التكرارِ بين لفظة

---

[1]- المصدر السابق، ص 35 .

"غرفة"الأولى و "غرفة"الثانية، وذلك من حيث أنّ الاسمين جاءا مبتدأين لجملتين، وأيضاً كل اسم جاءَ بداية جملة إيقاعية مستقلة عن الثانيةِ، أما من ناحية عروضية فلا يوجدُ اختلاف بين الكلمتين، وأيضاً من ناحيةِ صوتية، سواء في الوحداتِ الصوتية متوسطة الطول . يتجلى في هذا التكرار لهذين الاسمين المنونين حركة للإيقاعِ تتجلى من خلالِ الخصائص المكتسبة لهذين الاسمين، أما من ناحيةِ تكوينهما العروضي الصوتيِ فنلاحظُ أنّ القصيدةَ جاءَتْ على بحرِ المتدارك الذي تتكونُ تفعيلته من سببٍ خفيف ووتدٍ مجموع "انوية إيقاعية". ويتبينُ أنّ صوتَ التنوين في لفظةِ "غرفة"جاءَ ساكناً للوتدِ المجموع الذي يتأسسُ من متحركين فساكن، أما كلمة "باب"فهي جاءَت مختلفة من حيث موقعها في الجملة، وأيضاً جاءَت مختلفة في تكوينها الصوتي، سواء كان ذلك التركيب من ناحية مقطعية، أو من ناحية الوحدات الصوتية الصغرى. ونلاحظُ أنّ صوتَ التنوين في هذه الكلمة اختلفَ من حيث التشكيل الإعرابي بحسبِ موقعه عن الكلمتين السابقتين له. فبالنظرِ إلى لفظةِ "باب"نلاحظُ أنّها تأسست من مقطعين صوتيين، الأول "با"مقطع مفتوح طويل، والثاني "بٍ"مقطع متوسط الطول مغلق، أما من ناحيةِ عروضيةِ يتبينُ أنّ صوتَ التنوين جاءَ ساكناً للسببِ الخفيف في الوحدةِ الإيقاعية الثامنة في الجملةِ الإيقاعية الثانية من القصيدةِ، وهذا يكشفُ مدى التغاير الذي يحدثُ لهذا الصوت من ناحيةِ تكوينه للوحداتِ الإيقاعية وأجزائها، ويبين مدى ما تكسبُهُ الأصوات في توزيعِها وتنوعها وتغايرها وتكرارها من نظامٍ للإيقاعِ وحيوية تُساهمُ مع المكونات الأخرى للإيقاع، سواء كانت العروضية أو النحوية أو غيرها من المكونات التي ما زال البحث جارياً للكشفِ عنها.

إنّ البحثَ في الأصواتِ وخصوصاً تلك الأصوات التي تكونُ مجالاً من المجالات التي يتحركُ فيها الإيقاع، ليس المقصد منه هو التوصل إلى نسبٍ، نتيجة إحصاءات لتلك المقاطع الصوتية، أو لتلك الوحدات الصوتية الصغرى، بل هو

اكتشاف ما تعملُهُ الأصوات في تلك القوالب الإيقاعية، ومن ذلك الأسماء المنونة، فإنَّ البحثَ في تلك النماذج السابقة عن صوتِ التنوين الذي تجلى بوصفِهِ علامة تكشفُ لنا عن جانبٍ تتضحُ فيه نبضة من نبضات الإيقاع، وتجلى من خلالِ البحث عن صوتِ التنوين الامتدادات، والخصائص التي أسهمت في صناعةِ نظام الإيقاع، وبينت البعد الذي يكتسبُهُ الإيقاع من خلالِ مكوناته المكتشفة أو غير المكتشفة. إنَّ صوتَ التنوين وامتداداته التي امْتَدَّتْ للنحوِ، وأيضاً امْتَدَّتْ لبنيةِ الكلمةِ صرفياً، وامْتَدَّتْ لأجزاءِ الوحدات الإيقاعية، وأجزاء الألفاظ الصوتية يوضحُ موسيقية متعددة الجوانب متسعة الأطر، تجري في نظامِ إيقاعي بوصفِها سمة أو إشارة تُبيِّنُ إحدى مواطن فاعلية نظام الإيقاع الذي كشفَ عنها صوت التنوين.

- **صوت النون**

لقد قدَّمْنا في بدايةِ المبحث وضع إطار نظري مبسط اعْتَمَدْنا في تقديمِهِ على وصفِ إبراهيم أنيس لصوتِ النون من حيث المخرج والصفة، وسوف نكشفُ عن صوتِ النون بوصفِهِ وحدة صوتية صغرى معزولة عن المقاطعِ والكلمات هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى ندرسُهُ بوصفِهِ صامت يؤسسُ لمقاطع صوتية مؤسسة للكلمات، والكشف عن جماليةِ تجاوره الأصوات الأخرى، لنكشفَ عن مدى التآلف الذي يحدثُ ما بين الأصوات، أو نكشفَ عن التنافرِ في تلك الأصوات المتجاورة إنْ وِجدَ. ولابُدَّ في هذا السياق البحث عن الألفاظِ المتقابلة أو المتجانسة وغيرها من محسناتِ البديعِ الوارد فيها صوت النون، لنستبينَ النظام الإيقاعي من خلالِ تلك التقابلات وغيرها من المحسنات التي جاءَ فيها صوت النون. وسَنَبْحَثُ أيضاً البحث عن صوتِ النون سواء كان أصلاً في بنيةِ الكلمة أو لاحقاً بها كنون الوقاية ونون التوكيد ونون الفاعلين، وغيرها من الضمائرِ التي تلحقُ الأسماء أو تلك التي تلحقُ الأفعال، وتلك التي تلحقُ الحروف

كبعض أدوات النصبِ وحروف الجرِ، وأيضاً سنكشفُ عن وظيفتِهِ في إنتاجِ البناء العروضي والجمل الإيقاعية، لنحاولَ الكشف عن صوتِ النون في نظامِ الإيقاع من الجوانبِ التي ذكرناها، وذلك من خلالِ دراسة عينات من قصائدهِ. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتِهِ "**موقف الرمال موقف الجناس**"[1]:

ضَمَّنِي،
ثُمَّ أَوقَفَنِي فِي الرِّمَالْ
ودَعَانِي:
بِمِيمٍ وحَاءٍ ومِيمٍ ودَالْ
واسْتَوى سَاطِعاً فِي يَقِينِي،

في الثلاثِ الجمل الإيقاعية السابقة وردَ صوت النون أربع مرات، والملاحظ أنَّ صوتَ النون في هذه الجمل موصولاً بياءِ المتكلمِ، فنلاحظُ أنَّ الجملتين الإيقاعيتين الأولى والثانية تكررُ فيها صوت النون ثلاث مرات، وهي نون الوقاية التي جاءَتْ في كلمةِ "ضمني"و"أوقفني"و"دعاني"، ليتبينَ أنَّ صوت النون جاءَ في هذه الألفاظ موصولاً بياءِ المتكلمِ. وقد جاءَ صوت النون في الجملِ الإيقاعية السابقة متبوعاً بصائتٍ طويلٍ، وينتجُ عن ورودِ صوت النون الصامت والصائت الذي بعده مقاطع صوتية طويلة ومفتوحة. وبعد إحصاء صوت النون في قصيدةِ "**موقف الرمال موقف الجناس**"، يتبينُ أنَّ صوتَ النون جاءَ في (149) موضعاً، لتختلفَ مواضعه، فبعض المواضع يكونُ صوت النون أصلاً في بنيةِ الكلمةِ، وبعضها يكونُ لاحقاً ببناءِ الكلمةِ، كنون الوقاية ونون المثنى والضمائر، ولصوتِ النون أثر في نظامِ الإيقاعِ تَجَلَّتْ من خلالِ المستوى النحوي والمستوى الصرفي والمستوى الصوتي من حيث الصفة والمخرج وبنائه للمقاطعِ، وأيضاً وظيفته

---

[1]- المصدر السابق، ص 11 .

في بناءِ العروض، وكل هذا دارج تحت نظام الإيقاع، بالإضافةِ إلى موسيقية صوت النون وما جاءَ بعده من الأصواتِ الصائتة في كلمةِ "ضمني"وكلمة "أوقفني"و "دعاني"و "يقيني". ويتبينَ في تلك الألفاظ أنَّ صوتَ النون جاءَ بعده نصف صائت وهي الكسرة، ليأتي بعدها الصائت "الياء"ليؤسسَ إلى مقاطعِ طويلة ومفتوحة كما تقدمَ سابقاً. أما من ناحيةِ التواؤم الذي يحدثُ بين الصوت في نظامِ الإيقاعِ والتراكيب النحوية، فهذا اتضحَ في توالِي الأفعالِ الماضية في هذه الجمل الإيقاعية، وهي الأفعال التي جاءَتْ في خواتيمِها نون الوقاية وياء المتكلم، لتمنحَ الإيقاع تنظيماً تترابطُ فيه مستويات اللغة في جوانبِها النحوية والصرفية والصوتية، أما من ناحيةِ عروضية فيتبينُ أنَّ صوتَ النون لهذه الكلمات جاءَ متنوعاً من حيث موقعه في التفعيلات والوحدات الإيقاعية، وهذا التنوع الذي كشفَ عن اختلافِ عن التوافقاتِ التي حدثَتْ في صوتِ النون في الثلاث الكلمات المذكورة آنفاً. إنَّ صوتَ النون جاءَ في كلمةِ "ضمني"المتحرك الثاني للوتدِ المجموع "النواة الإيقاعية "، ليأتيَ بعده الياء الساكنة ساكن الوتد المجموع، أما في كلمةِ "أوقفني"فيتبينُ أنَّ الفاءَ والقافَ والنونَ والياء "فعلن"تَحَوَّلَتْ بعد دخول الخبن على تفعيلةِ "فاعلن"لتصبحَ فاصلة صغرى "فَعِلُنْ". ويتبينُ أنَّ صوتَ النون في هذه الوحدة الإيقاعية جاءَ المتحرك الثالث في الوحدةِ الإيقاعية "فعلن "لتتلوها الياء ساكِن السبب الخفيف، أما في كلمةِ "ودعاني"فإنَّ النونَ في هذه الوحدة الإيقاعية جاءَتْ متحركاً للسببِ الخفيفِ للوحدةِ الإيقاعية السادسة، المتمثلة في النونِ والياء من كلمة "دعاني"، والباء والميم والياء من كلمةِ "بميم"، ليتضحَ من خلالِ ما سبقَ أنَّ صوتَ النون بوصفِهِ صامتاً اتَّحَدَ في مجموعةِ ألفاظٍ في مستواه النحوي والصرفي والصوتي، فإنَّ هناك اختلافاً عند التقطيعِ العروضي. ويبدُو أنَّ هذا الاختلاف من جانبِ والتوافق من جانبِ آخر الذي يحدثُ لأصواتِ تلك الألفاظ، والمتحرك والساكن العروضي تمنحُ الإيقاع تنظيماً مختلف

الأبعادِ ومتعدد الجوانب، ليكشفَ عن طاقاتٍ موسيقيةٍ تتبينُ من خلالِ إيقاعات النَّص، وفضاءاته التي تختلفُ من جانبٍ وتتوافقُ في نواحٍ أخرى. ويبدُو من خلالِ ما سبقَ أنَّ التكرارَ بالصوامتِ والصوائتِ يُسْهِمُ في منحِ الإيقاع فاعلية تتجلى من خلالِ تكرار تلك الأصوات في الجملِ النحويةِ، وفي الجملِ الإيقاعية، لينتجَ عن هذا التكرار إيقاعات ذات نشاط وذات تنظيم في بنياته تظهرُ من خلالِ الامتداد الزمني للوحداتِ الإيقاعيةِ والتشكيل الكتابي لتلك الأصوات المتكررة.

وصوتُ النونِ من ضمنِ الصوامت التي تكرَّرَتْ في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي، وهذا يتبين من خلالِ النموذج السابق الذي طبقنا عليه، وأيضاً في نماذجٍ شعريةٍ أخرى، وعلى سبيلِ المثال قصيدة "**تحية إلى سيد البيد**"وقصيدة "**الأجنة**"وقصيدة "**عاشقة الزمن الوردي** "وقصيدة "**قلادة** "، ليتبينَ في تلك القصائد التكرار وفاعليته في نظامِ الإيقاع لصوتِ النون، وصوت النون من ضمنِ الأصوات التي لم تظهر بشكلٍ واضحٍ في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي رويّاً تنتهي به القافية في الجملِ الإيقاعية، إلّا في بعض الجمل الإيقاعية المحدودة في مطلعِ قصيدة "**عاشقة الزمن الوردي** "، ليظهرَ صوت النون روياً مسبوقاً بصوتِ الياء ويتبعُهُ التاء المربوطة في كلمتي "مدينة و حزينة "، وأيضاً في قصيدةِ "**ترتيلة البدء** "، جاءَ بنفسِ النمط الذي ذكرناه سابقاً في قصيدةِ "**عاشقة الزمن الوردي** ". والكلمات التي اشْتَمَلَتْ على صوتِ النون هي "مدينة وسفينة ".

وبعد دراسة صوتَ النون سنعرضُ بقية الأصوات وتبيانها في نظامِ الإيقاعِ ووظائفها العروضية والنحوية والصرفية، لنستوضحَ كل أجزاء الإيقاع وما تعملُهُ تلك الأصوات من تنظيمٍ للإيقاعِ.

- **صوت الميم**

إنَّ صوتَ الميم من ضمنِ الأصوات التي تأخذُ القيمة الصوتية نفسها عند النونِ واللامِ والراءِ والصوائت. وسنعرضُ صوتَ الميمِ وخصوصاً المؤسس لبنيةِ

الألفاظ سواء كانت تلك الألفاظ أسماء أم أفعالاً أم حروفاً، وسوف تتمثلُ بنماذجِ شعريةٍ. إنَّ تكرارَ صوت الميم والصوامت والصوائت الأخرى لا يأتي بمعزلٍ عن الأصواتِ الأخرى، لكنه يَتَشَكَّلُ من ضمنِ مقاطع صوتية تؤسسُ لنشاطٍ إيقاعي، وتَمتّدُ وظائف صوت الميم إلى البناءِ العروضي والنحوي والصرفي والصوتي لتلك الألفاظ، كما حدثَ ذلك على النماذجِ السابقة في صوتِ النون، ويحدثُ صوت الميم منفرداً تمايزاً عن الأصواتِ الأخرى، ذلك من حيث الخصائص التي يكتسبُها، لذا فإنَّ تتبعَ صوت الميم في ظِلِّ نظام الإيقاع يتطلبُ الكشف عن خصائصِهِ من جهةِ كونه وحدة صوتية صغرى، ومن جهةِ كونه صوتاً يَتَشَكَّلُ مع مجموعة من الأصواتِ، سواء في الأشكالِ المقطعية معزولة، أو في مجموعةِ المقاطع المؤسسة لتلك الألفاظ. وفيما يلي سنطبقُ على قصيدةٍ ليتضحَ من خلالِ البحث في هذه القصيدة إحصاء صوت الميم منفرداً واستيضاح كنه المقاطع التي وردَ فيها، والبحث عن وظائفِهِ في نظامِ الإيقاع، وهذه القصيدة قصيدة **"سألقاك يوما "**، فقد بلغَ صوت الميم فيها (43) مرة. إنَّ وجودَ صوت الميم في هذه القصيدة يتوزعُ كبقية الأصوات على مجموعِ الأسماءِ والأفعال والحروف، وقد يتكررُ صوت الميم في الجملِ الإيقاعية أكثر من مرةٍ مِمَّا يمنحُ الإيقاع نشاطاً يميزُهُ تَشَكُّلِ هذا الصوت وتعالقه مع الأصوات الأخرى، ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ فإنَّ المقاطعَ التي جاءَ فيها صوت الميم تتنوعُ من حيث أنواعها، فهناك مقاطع قصيرة مغلقة، وهناك مقاطع قصيرة مفتوحة، ومقاطع طويلة مفتوحة، ومقاطع طويلة مغلقة، وفي النسبةِ الأغلبِ في تلك المقاطع يأتي صوت الميم أولاً بوصفِهِ صامتاً يُشَكِّلُ المقطع الصوتي. وهناك كلمات يأتي صوت الميم صامت أخير في المقطعِ الصوتي، ومن ناحيةٍ أخرى فإنَّ هناك جملاً إيقاعية انتهت بقافيةٍ كان رويها صوت الميم، لذا فإنَّ هناك تنوعاً في وجودِ صوت الميم من حيث وجوده في المقاطعِ الصوتية، وأيضاً من حيث كونه يأتي منفرداً في الألفاظِ المؤسس لها. وفيما يلي سنعرضُ أنواع المقاطع الصوتية مع

التمثيل والتطبيق على جملتين إيقاعيتين، لبيانِ صوت الميم وفاعليته في بناءِ الإيقاع، وامتداد تعالق صوت الميم ووظائفه الصوتية العروضية والصرفية والنحوية، والبحث عنه بوصفِهِ روياً لقوافٍ في قصائدِ أخرى. ففي الكلماتِ الآتية في قصيدةِ "**سألقاك يوما** "جاءَ صوت الميم مؤسساً لمقاطعَ صوتية وهي:

يوما: مقطع قصير مغلق (ما)

السديم: مقطع مفتوح قصير(م)

من: مقطع قصير مغلق (من)

شميم: المقطع الأول طويل مفتوح (م). المقطع الثاني قصير مفتوح (م)

ماء: مقطع طويل مفتوح (م)

المطر: مقطع قصير مفتوح (م)

ليبلغَ عدد صوت الميم في قصيدةِ "**سألقاك يوما** "(43). ومن خلال النموذجِ السابق الذي استوضحنا فيه كنه تلك المقاطع، نلاحظُ أنَّ صوتَ الميم يتفاوت في مقطعِهِ من خلالِ المدى الزمني المتفاوت في الطولِ والقصر بحسبِ أنواع تلك المقاطع، ليتبينَ أنَّ صوتَ الميم والأصوات الأخرى لا تعملُ بطريقةٍ واحدةٍ في نظامِ الإيقاعِ، ذلك بحسبِ التموضع المكاني والامتداد الزمني. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتِهِ "**سألقاك يوما** "[1]:

سَألقَاكِ يَوماً ورَاء السَّديمِ
ضِفَافاً منَ الضوءِ
يَختالُ فيهَا شَمِيم العِرَارِ
ونكْهَة مَاءِ المَطَرْ

---

[1]- المصدر السابق، ص 135 .

يتبينُ من خلالِ النموذجِ السابقِ أنَّ صوتَ الميمِ جاءَ في ألفاظٍ متنوعةٍ، فتارةً يأتي في اسمٍ وتارةً في حرفٍ، وأما من ناحيةِ تَشَكُّلِهِ في مقاطعَ صوتيةٍ فهو أيضاً يأتي في مقاطعَ متنوعةٍ، ففي كلمةِ "يوما"جاءَ صوتُ الميمِ في مقطعٍ صوتي مغلقٍ، هذا من جانبٍ صوتي، وأما من ناحيةٍ عروضيةٍ فإنَّ صوتَ الميمِ في كلمةِ "يوما "جاءِ المتحركُ الأول للسببِ الخفيفِ في تفعيلةِ المتقاربِ "فعولن "، وأيضاً في كلمةِ "السديم "وكلمة "الشميم "، مع اختلاف نوع المقطع في هاتين الكلمتين، فهو يأتي هنا صامتاً من مقطعٍ قصيرٍ مفتوحٍ، ليتضحَ أنَّ هناك أشكالاً متعددةً ومتكررةً وأنماطاً متنوعةً يأخذُها صوت الميم في نظامِ الإيقاعِ، وهذا ما يمنحُ شعريةَ لإيقاعِ القصيدةِ ونظامه. أما وجود صوت الميم بوصفِهِ روياً فذلك يتجلى في المقطعِ الثاني من قصيدةِ "**تغريبة القوافل والمطر** "، فقد بلغَ عدد صوت الميم في هذا المقطع بوصفه روياً ست مرات، هذا من ناحية كونه وحدة صوتية صغرى، وأما من الناحيةِ المقطعيةِ فقد جاءَت قافية المقطع الثاني متضمنة مقاطع طويلة، كان الميم فيها الصامت الأول في الكلماتِ الآتية: (الدما، الظما، أنجما، الحمى، تورما، موسما). أما من ناحيةٍ عروضيةٍ صوتيةٍ فإنَّ صوتَ الميم جاءَ المتحرك الثاني في الوتدِ المجموعِ من تفعيلة "مفاعلن "في نهايةِ الأشطر من بحرِ الطويل، والتي كانت "مفاعيلن "وتَحَوَّلَتْ إلى "مفاعلن "بسببِ علة القبضِ.

إنَّ النموذجَ السابقَ الذي كشفَ عن صوتِ الميم وفاعليته من حيث كونه وحدة صوتية صغرى، ومن حيث كونه مؤسساً لمقطعٍ صوتي مساهماً في نظامِ الإيقاعِ، ليتجلى هذا الصوت مع بقية الأصوات الأخرى، بما يحملُهُ من خصائصٍ نطقيةٍ في نظامِ الإيقاعِ، ولا يتأتى ذلك التنظيم إلّا من خلالِ تعالق الأصوات المؤسسة لتلك الألفاظ، والبناء العروضي المتمثل في المتحركِ والساكنِ، والتركيب النحوي القائم على الجملِ، والبناء الصرفي لبنيةِ الكلمات، وهذا يكشفُ عن صوتِ الميم منفرداً ومع بقية الأصوات الأخرى وصيرورته في نظامِ الإيقاعِ.

- **صـــــوت اللام**

إنّ صوتَ اللام من الأصواتِ الانفجارية الانسدادية المجهورة، وهو من الصوامتِ التي تأخذُ المرتبة نفسها مع الصوامت (النون، الميم، الراء). وسوف نطبقُ على نموذجٍ شعري من قصيدةِ **"صوت من الصف الأخير "**، لنبينَ وظائفَ صوت اللام في المستوياتِ النحوية والصرفية والصوتية الجارية في نظامِ الإيقاع، وبيان وظيفته في بناءِ التفعيلات. لقد بلغَ عدد صوت اللام في هذه القصيدة بعد الإحصاء (74) صوتاً، لتكون هذه الأصوات أربعة وسبعين وحدة صوتية صغرى، وأربعة وسبعين مقطعاً صوتياً يكونُ فيها صوت اللام صائتاً مؤسساً لمقطعٍ صوتي، وتختلفُ تلك المقاطع بين طولها وقصرها وانفتاحها وانغلاقها، ومن هذه الكلمات: (رسولا، عاملا، ظلها، للخلود، الأجيال، أقول، قالوا، الحياة، مفلسفا، التبجيلا، العقوق، العلوم، الطويل). من خلالِ الكلمات السابقة نلاحظُ صوت اللام بكونهِ وحدة صوتية صغرى مؤسسة بألفاظٍ متنوعةٍ في مستوياتها، ومختلفة من حيث موقعها النحوي وبنائها الصرفي وتشكلها العروضي، لذا فإنَّ صوتَ اللام له وظائف متعددة في نظامِ الإيقاعِ، سواء كانت هذه الوظائف عروضية أو نحوية أو صرفية أو صوتية. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدته: **"صوت من الصف الأخير"**[1]:

هَل كنتَ يوماً في الحياةِ رسولا
أمْ عَاملاً في ظِلّها مَجْهولا
تسخُو بروحِكَ للخُلودِ مَطيَّة
و حُبيتَ حظّاً في الخلودِ ضَئيلا
ووَقَفْتَ من خلفِ المسيرةِ مُعرضاً

---

[1]- المصدر السابق، ص 221 .

عَنْ أنْ تكون معَ الصفُوفِ الأولَى

إنَّ صوتَ اللام في البيتِ الأول جاءَ في كلمةِ "هل "صامتاً ساكناً، وهو يكونُ ثانياً للمقطعِ المغلقِ "هل "، هذا من ناحيةٍ صوتيةٍ، أما من ناحية نحوية فنجدَ أنّه مُكَوِّنٌ لأداةِ الاستفهام "هل "، ومن ناحيةٍ عروضيةٍ يتضحُ أنَّ صوتَ اللام الساكن الثاني للسببِ الخفيفِ المتحول عن وتدٍ مجموعٍ بعد دخول زحاف الإضمار على "متفاعلن "، أما اللام في لفظةِ "الحياة "فهي لام التعريف، وقد أُدْغِمَتْ ألفها معَ ياء حرف الجر "في "ذلك بحسبِ ما يقتضيه المنطوق العروضي، فاللام هنا ثان لمقطعٍ مغلقٍ قصيرٍ، ومن ناحيةٍ عروضيةٍ يكونُ صوتُ اللام ثانياً ساكناً للسببِ الخفيفِ الثاني من تفعيلة "متفاعلن "المتحولة لــ "مُتْفاعلن"بسببِ زحاف الإضمار، أما اللام في "رسولا "فهي الصامت الأول للمقطعِ الطويلِ المفتوحِ الذي جاءَ في نهايةِ الشطر الأول، ومن ناحيةٍ عروضيةٍ يكونُ صوتُ اللام الأول للسببِ الخفيفِ الذي جاءَ في نهايةِ الشطرِ كقافية، لذا فإنَّ صوتَ اللام يكونُ في جميعِ قوافي النَّص بهذا الشكل، أما صوت اللام في كلمة "عاملا "فهو الصامت الأول للمقطعِ المغلقِ الذي يأتي في نهايةِ كلمة "عاملا "، ومن ناحية عروضية فإنَّ صوتَ اللام الصامت هو ثانٍ متحرك للوتدِ المجموعِ، وهو الجزءُ الثاني من تفعيلة "متفاعلن "، أما كلمة "ظلها "فإنَّ صوتَ اللام هنا كان أساساً لمقطعين، الأول الصامت الثاني من كلمةِ "ظلها "المقطع المغلق، والمقطع الثاني قصير مفتوح ذلك نتيجة التشديد على صوتِ اللام، أما من ناحية عروضية فتجدُ أنَّ صوتَ اللام أخذَ موضعين في أجزاءِ التفعيلة، الأول ثاني السبب الخفيف الثاني الساكن لتفعيلةِ "مُتْفاعلن "، والثاني هو الأولُ المتحرك للوتدِ المجموع الجزء الثاني من نفسِ التفعيلة، أما اللام في كلمة "محمولا "فهو الصامت الأول للمقطعِ الطويلِ المفتوح، وهو المتحرك الأول للسببِ الخفيفِ لتفعيلةِ "مُتْفاعل "المتحولة عن "متفاعلن "، وهو بهذا يكونُ الروي لكاملِ القصيدة والموصول بألفٍ. ويجبُ أنْ نذكرَ أنَّ

القيمةَ الجمالية لصوتِ اللام تكمنُ في أمرين مهمين: أولها، تعدد وظائف صوت اللام في نظامِ الإيقاعِ مثل ما قدَّمْنا في بدايةِ المبحث، وثانيهما، تكرار هذا الصوت بأشكالٍ متعددةٍ ومتنوعةٍ بتنوعِ الكلمات في الكلامِ. أما في البيتِ الثاني فجاءَ صوتُ اللامِ في الشطرِ الأول في كلمةٍ واحدة مكرراً ثلاث مرات، سواء كان صوت اللام من بنيةِ الكلمةِ أو من خارجها، والكلمة هي "للخلود "، فاللام الأولى هي حرف جر واللام الثانية هي لام التعريف الذي أُدْغِمَ ألفها أثناء النطق، واللام الثالثة هي أصل في بنيةِ كلمةِ "الخلود "لتأتِيَ اللام الأولى من ناحية عروضية ثالث الفاصلة الصغرى المتحرك، واللام لام التعريف هي ساكن الفاصلة الصغرى، واللام في كلمة الخلود هي ثاني متحرك الوتد المجموع، أما من ناحيةٍ مقطعيةٍ فلام الجر ولام التعريف فهما صامتان يؤسسان لمقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ، ولام كلمة "للخلود "هو صامت مؤسس لمقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ. أما الشطر الثاني فالكلمات التي جاءَ فيها صوت اللام "الخلود وضئيلا "، فكلمة الخلود احتوت على لامين لام التعريف، وهي ساكن السبب الخفيف للتفعيلةِ الثانية "مُتْفاعلن "التي تَحَوَّلَتْ بسببِ الزحافِ الإضمار عن "متفاعلن "، ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ فإنَّ لامَ التعريف صامت مؤسس لمقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ، ونلاحظُ أنَّ ياء حرف الجر "في"أُدْغِمَتْ في ألفِ التعريف مراعاة للمنطوقِ العروضي والتقاء الساكنين، أما اللام الثانية في كلمةِ "الخلود "فهي صامت يؤسسُ لمقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ، وهي متحركٌ ثاني للوتدِ المجموعِ من التفعيلةِ الثانية "مُتْفاعلن "، أما اللام في كلمةِ "ضئيلا "فهي متحرك أول للسببِ الخفيفِ هذا من ناحيةٍ عروضيةٍ، وهي أيضاً روي لجميعِ قوافي القصيدة، وأيضاً تؤسسُ اللام هنا صامتاً أول لمقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ. أما في البيتِ الثالث فجاءَ صوتُ اللامِ في كلمةِ "خلف والمسيرة "ذلك في الشطرِ الأول، فيتبينُ أنَّ صوتَ اللامِ في كلمةِ "خلف "ثاني ساكن للسببِ الخفيفِ من تفعيلةِ "مُتْفاعلن "بسببِ الزحافِ الإضمار، وأيضاً من ناحيةٍ مقطعيةٍ هو ثانٍ صامت لمقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ، أما لام

كلمة "المسيرة "فهي من نفسِ التفعيلةِ من ناحيةٍ عروضيةٍ لتكونَ الساكن الثاني للسببِ الخفيفِ، وتؤسسُ لمقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ، وتكونُ هي الصامت الذي يحدثُ الإغلاق في المقطعِ، واللام في الشطرِ الثاني ذلك بحسبِ المنطوقِ، ففي كلمة "الأولى "يتبينُ أنَّ هناك لامين، اللام الأولى لام التعريف وهي ساكن السبب الخفيف من تفعيلة "مُتْفاعل "المتحولة عن "مُتَفاعل "بسببِ الزحافِ الإضمارِ، وأما من ناحيةٍ مقطعيةٍ فهي صامت ساكن جاءَ ثانياً لمقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ، وأما اللام الثانية فهي لام الروي الموصولة بألفٍ، وتكونُ المتحرك الأول للسببِ الخفيفِ، ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ تكونُ الصامت الأول لمقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ. وعند تتبعِ صوت اللام في جميعِ أبيات القصيدة، يتبينُ أنَّ صوتَ اللامِ جاءَ بوصفِهِ روياً لجميعِ قوافي تلك الأبيات، وقد أخذَ نفس الموضع من ناحيةٍ عروضيةٍ ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ ومن ناحيةِ القافيةِ، ليبلغَ عدده (18) لتكونَ المقاطع (18) مقطعاً طويلاً مفتوحاً جاءَتْ في خواتيمِ الأبيات، وجاءَ صوتُ اللامِ كروي في قصائِد أخرى، لعَلَّ من أبرزِها "**موقف الرمال موقف الجناس**"، وخصوصاً في استهلاليةِ القصيدةِ.

إنَّ العرضَ السابقَ لصوتِ اللام في نظامِ الإيقاع يكشفُ عن تعددِ وظائفِ هذا الصوت في نظامِ الإيقاعِ وانتظامها، ليؤسسَ لإيقاعيةٍ لا تقتصرُ على مستوى واحد من مستويات اللغةِ.

- **صـــــوت الــــــراء**

إنَّ صوتَ الراء صوت مجهور، وهو صوت مكرر، فأثناء نطقه ينتجُ تكرار في صوتِ الراءِ عند التقاءِ رأس اللسان برأسِ الحنك. سندرسُ صوتَ الراء في قصيدةِ "**الخطب الجلل في رثاء الملك فيصل** "، وبيان وظائفه في المستوياتِ النحوية والصرفية والصوتية، وتكوينه للتفعيلاتِ، فقد بلغَ تكرار صوت الراء في هذه القصيدة (54) صوتاً، وبالنظرِ إلى صوتِ الراء في هذه القصيدة يتبينُ أنَّه من

بنيةِ الكلمة في كل الكلمات التي جاءَ فيها صوتُ الراء. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي في قصيدتِهِ: "**الخطب الجليل**"[1]:

غدورٌ هِيَ الأَيَّامُ، والشَّرُّ أَغْدَرُ
وأيدِي المَنَايَا فِي النفوسِ تَخَيَّرُ
أَحَقّاً طَواكَ المَوتُ يا فيصلَ الهُدَى
أَلَا إِنَّهُ الخَطْبُ الجليلُ المُدَمِّرُ

يتبينُ أنَّ صوتَ الراءِ جاءَ في الكلماتِ الآتية: في كلمةِ "غدور"صوت الراء هنا المتحرك الأول للسببِ الخفيفِ هذا من ناحيةِ عروضيةٍ، ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ فإنَّه الصامت الأول للمقطعِ الصوتي الذي جاءَ في نهايةِ كلمة "غدور". وأيضاً يتبينُ أنَّ صوتَ الراءِ جاءَ بعده تنوين مِمَّا أعطى الإيقاع جرساً موسيقياً نتيجة لوجودِ التنوين بعد صوت الراء، وفي كلمةِ "الشر "نجدُ أنَّ صوتَ الراء جاءَ ساكناً للسببِ الخفيفِ من تفعيلةِ "فعول"من بحرِ الطويلِ، وأيضاً جاءَ الساكن الأخير للمقطعِ القصيرِ المغلقِ في كلمةِ "شر"، والراء الثانية نتيجة التشديد الواقع على صوتِ الراء جاءَتْ المتحرك الأول في الوتدِ المجموعِ من تفعيلةِ "مفاعلن"، وأيضاً جاءَ صوتُ الراءِ في هذا السياق صامتاً أولاً يؤسسُ مقطعاً قصيراً مفتوحاً، أما صوت الراء في كلمةِ "أغدر"من التفعيلةِ ذاتها فجاءَ الثاني المتحرك من الوتدِ المجموعِ، وأيضاً جاءَ الصامت الأول من المقطعِ القصيرِ المفتوحِ، وصوت الراء في الشطرِ الثاني في كلمةِ "تخير"فقد جاءَ ثانياً من وتدِ المجموعِ من تفعيلة "مفاعلن"، وأيضاً هو الصامت الأول للمقطعِ القصيرِ المفتوحِ في نهايةِ الشطرِ، وهو حرف الروي الموصول بالضمةِ، وهو يقابلُ الراء في الشطرِ الأول من القصيدةِ نتيجة التصريع. أما في البيتِ الثاني فقد جاءَ صوت الراء في الكلمة الأخيرة من الشطرِ

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 231 .

الثاني وهي كلمة "مدمر"ليكونَ الراء هنا الثاني المتحرك للوتدِ المجموع، ومن ناحيةٍ مقطعيةٍ هو الصامت الأول للمقطعِ القصيرِ المفتوحِ، وأيضاً هو الروي الموصول بالضمةِ. ويتبينُ أنَّ المقاطعَ الصوتية مقاطع جاءَتْ في القوافِي متساوية في الطولِ ذلك بحسبِ ما يقتضيه إيقاع القصيدة العمودية، لذا فقد بلَغَتْ المقاطع القصيرة المفتوحة التي جاءَ فيها صوتُ الراءِ صامتاً أول لهذه المقاطع وهي (26) مقطعا، جميعها مقاطع مفتوحة قصيرة يتوافقُ فيها الصامت الراء والصائت الضمة.

بعد دراسة الصوامت في نظامِ الإيقاعِ، نستنتجُ التالي:

1. التنوعُ الصوتي لهذه الصوامت في نظامِ الإيقاعِ، ذلك من جهةٍ وجودِها في قوافِي الجمل الإيقاعية، أو وجودها في استهلاليةِ القصائدِ. إنَّ هذا التنوع غير مقتصر على الصوامتِ المذكورة آنفاً، ويدلُ على أنَّ الصوامتَ في نظامِ الإيقاع قائمة على التنوعِ أصلاً في بناءِ اللغة.
2. تعدد وظائف الصوامت في نظامِ الإيقاعِ فكما له وظيفة عروضية يتكونُ له وظيفة صوتية ووظيفة نحوية، تُسَاهِمُ في إنتاجِ المعاني من خلالِ التراكيب النحوية المؤسسة من ألفاظِ ذوات أصوات.
3. الانسجامُ والتآلفُ بين تلك الأصوات وخصوصاً الصوامت التي طَبَّقْنَا عليها نكتشفُ من خلالِ هذا الانسجامِ والتآلفِ والتعددِ الوظيفي للصوتِ شعرية الإيقاع مع المكونات الأخرى في النظامِ الإيقاعِي.

الصوائت

الصوائتُ هي ما تُعْرَفُ بأصواتِ اللين، وهي التي في حالةِ نطقها يخرجُ الهواءُ من الرئتين دون أي حواجز، وهذه الصفة تجتمعُ في كل الصوائت. إنَّ الصوائتَ في مدونةِ الشاعر محمد الثبيتي من البدهي أنْ يكونَ حضورها في نظامِ الإيقاعِ ومكوناته، لكن الظاهرة الصوتية للصوائتِ التي نوضحها في هذه المعالجة هي وجود الصوائت بكثرةٍ في الأجزاءِ المكونة للقوافي، مِمَّا تُعْطِي تلك الصوائت

مدىً زمنياً أطول في نظامِ الإيقاع في القوافي، وسنبحثُ في نماذجٍ من أعمالِهِ الشعرية لتوضيحِ هذه الفرضية. يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي:

مثال أول من قصيدة "**تحية إلى سيد البيد**"[1] :

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً،

وأنتَ الذي في عروقِ الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ[2]

مثال ثاني من قصيدة "**موقف الرمال وموقف الجناس**"[3].

ضَمَّنِي،

ثُمَّ أوقَفَنِي فِي الرِّمَالْ

ودَعَانِي:

بِمِيمٍ وحَاءٍ ومِيمٍ ودَالْ

مثال ثالث من قصيدة "**الأجنة**"[4] :

وأجنَّةٍ يَسْتَنْبِؤُونَ الرِّيحَ عَن زمنِ اللِّقَاحِ

مثال رابع من قصيدة "**بوابة الريح**"[5] :

مَضَى شِرَاعِي بِمَا لا تَشتهِي رِيْحِي

وَفَاتَنِي الفَجْرُ إذْ طالَتْ تَرَاوِيْحِي

يتبينُ من خلالِ الأمثلة السابقة وجود صوت اللين قبل الروي، وهو ما يُسَمِّيهِ العروضيون الردفَ، وهذا يُعْطِي الإيقاع مدىً زمنياً أطول ليمنحَ هذا الصوت الحركة امتداداً للإيقاعِ، وهذه الظاهرة الصوتية تكرَّرَتْ كثيراً في قصائدٍ أخرى، سواء كانت تلك القصائد تفعيلية، أم قصائد عمودية تناظرية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 9

[2] - المصدر السابق، ص 9

[3]- المصدر السابق، ص 11 .

[4]- المصدر السابق، ص 93

[5]- المصدر السابق، ص 299

صوامت أخرى

لقد حَفَلَتْ تجربة الشاعر محمد الثبيتي بتنوعٍ في أنواعِ القوافي، وفي أصواتِ الروي، فهي لم تقتصر على الأمثلةِ المذكورة آنفاً، فنلاحظُ صوت الحاء روياً وصوت الباء وصوت اللام وصوت التاء وصوت النون وغيرها من الصوامتِ التي توضحُ مدى التنوع في القوافِي وأجزائِها.

المبحث الثالث: التكــــرار والمحسنات البديعية

- **التكرار**

اهْتَمَّ النقادُ المحدثون العرب بظاهرةِ التكرار، ذلك بكونهِ سمة تُسَاهِمُ في بناءِ لغة النَّص الشعري، وقد تجلى ذلك في تنظيرِهم النقدي حول بناء القصيدة المعاصرة[1]، وقد وضَّحَ الدكتور على عشري زايد أهمية التكرار بكونهِ وسيلة لغوية تُسَاهِمُ في إنتاجِ التعبير وإيحاءات اللغة التي تتمثلُ من خلالِ تكرار بعض أجزائها، ويُعَدُّ التكرارُ إحدى التقنيات المهمة التي وظفها شعراء العصر الحديث في إضفاءِ جمالية على إيقاعاتِ شعرهم، ونستطيعُ أنْ نؤكدَ من خلالِ قراءة الشعر المعاصر ما يمنحُهُ التكرار للإيقاعِ من فاعليةٍ وجماليةٍ تتضحُ من خلالِ استخدامِ هذه التقنية عند شعراءِ العصرِ الحديث، ومنهم الشاعر محمد الثبيتي، والتكرار سمة تكرَّرَتْ في قصائدِ الشاعر محمد الثبيتي، ونستطيعُ أنْ نُصَنِّفَ التكرار على ثلاثةِ أشكالٍ:

- تكرارُ ألفاظ بعينِها، أو تكرارُ ألفاظ تشتركُ في نوعٍ مُعَيَّنٍ من أنواعِ الألفاظ كتكرار الأفعال الماضية، أو تكرار الأفعال المضارعة، أو تكرار أفعال الأمر.
- تكرارُ الجمل سواء كان هذا التكرار بنفسِ الجملة، أو بزيادةِ عليها، أو بنقصانِ منها.

---

[1]- را: الدكتور زايد، على عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 58

o تكرارُ الأدوات والحروف.

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "**تحية إلى سيد البيد** "[1]:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً،

مَرْحَباً سَيِّدَ البِيدِ

لقد اتضحَ التكرار في المثالِ السابقِ، وهو لا يقتصرُ على تكرارِ الجمل فحسب، بل يأخذُ التكرار هنا مساراً أعمق، حيث تتكررُ التفعيلات نفسها التي جاءَتْ معها تلك الجمل والألفاظ، ففي هذه القصيدة تكرَّرَتْ جملة: ستموتُ النُّسُورُ التي وشُمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً، وأيضاً جملة: مرحبا سيد البيد، ليأتيَ التكرار في التراكيب النحوية مصاحباً للتكرارِ في الأبنية العروضية، حيث تكرر: فاعلن، فاعلن، فاعلن، من المتداركِ ليعطيَ هذا التكرار فاعلية في نظامِ الإيقاع، ويمنحه جمالية.

قصيدة: "**البابلي** "[2]:

مَسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيد القريب المُسَجَّى،

بأجنحةِ الطيرِ

شَاخَتْ على ساعديهِ الطحالبُ

والنملُ يأكلُ أجفانَهُ

وإذا تَتَبَّعْنَا هاتين الجملتين في القصيدةِ نلاحظُ أنَّها تتكرَّرُ نفسها بألفاظِها وتراكيبها النحوية، وأيضاً أبنيتها العروضية، فتفعيلة بحر المتداركِ تكرَّرَتْ بنفسِ الشكل التي تأتي عليه أثناء عملية التكرار، حيث أنَّ التفعيلةَ التي دَخَلَتْ عليها الزحافُ تتكرَّرُ، فعند كلمةِ (بأجنحة الطير) فإنَّ النونَ والحاءَ والتاءَ المربوطةِ والساكن الأول من الطاءِ من كلمةِ (الطير) تكرَّرَتْ تفعيلة (فعلن) المخبونة،

---

[1]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 9

[2]- المصدر السابق، ص 81

لنكتشفَ أنَّ التكرارَ يأخذُ مساراً أعمق من تكرارِ حروف، أو تكرارِ ألفاظٍ بعينِها.

قصيدة: **أقول: الرمال ورأس النعامة**[1] :

أقول الرمال ورأس النعامة

نلاحظُ تكرارَ هذه الجملة، وتكرار جملتيَ (صار الزمان، وجاء الزمان)، ويتجلى هذا التكرار في تركيبِهِ النحوي، وأيضاً في بنائِهِ العروضي، فإنَّ تفعيلةَ "فعولن، فعولن "قد تكرَّرَتْ بنفسِ الشكلِ في كل مواضع التكرار.

قصيدة يا امرأة[2]: نلاحظُ تكرارَ أداة النداء الياء والمنادى يا (امرأة)، وأداة النداء والمنادى يُكَوِّنان تفعيلة: فاعلن من بحرِ المتدارك، ليعطيَ تكرار هذه الكلمة مع أداة النداء فاعلية لنظامِ الإيقاعِ تتضحُ من خلالِ فاعلية تكرار المنادى وأداة النداء، وتوقفُ الشاعر عند هاءِ السكت لمراعاةِ الوزنِ، أيضاً يحدثُ تكراره في كل المواضعِ.

قصيدة تعارف[3]: نلاحظُ تكرار كلمة (غرفة) مرتين فقط في مطلعِ القصيدةِ، وقد جاءَ هذا التكرار بنفسِ تركيبِهِ الصوتي، وأيضاً بنائهِ العروضي المتمثل في تفعيلةِ بحر المتداركِ (فاعلن).

قصيدة وضاح[4]: تتكرَّرُ كلمة (صاحبي) بنفسِ تكوينها الصوتي، وتركيبها النحوي المتمثل في كلمةِ "صاحب "، وضمير المخاطب الياء، وهي أيضاً تتكرَّرُ في نفسِ بنائها العروضي من بحرِ المتداركِ (فاعلن، فاعلن).

---

[1]- المصدر السابق، ص 193 .

[2]- المصدر السابق، ص 43 .

[3]- المصدر السابق، ص 35 .

[4]- الصدر السابق، ص 41 .

قصيدة الأوقات[1]: نلاحظُ تكرارَ كلمات تُكَوِّنُ جزءاً من جملةٍ بنفسِ الكيفيةِ، وهي (الواو، أفقت، من)، وهذه الكلمات تأتي مكونة لتفعيلةِ "متفاعلن "من بحرِ الكاملِ.

إنَّ الأمثلةَ السابقة التي اتضحَ فيها التكرار من خلالِ الألفاظِ ومن خلالِ الجملِ وأيضاً من خلالِ البناء العروضي لتلك الجمل المكررة. ونلاحظُ هذا التكرار في قصائدِ أخرى كقصيدة **"تغريبة القوافل والمطر"**[2] المذكورة في الفصلِ الأول، لنكتشفَ تكرار حرف النداء في المقطعِ الثالث في أكثرِ من جملةِ إيقاعية، وأيضاً تكرار (ألا) الاستفتاحية و (حتى) في المقطعِ الثاني من القصيدةِ، وتكرار أفعال الأمر في بدايةِ القصيدةِ، وتكرار أدوات العطف (ثم، و(ف) و(واو)، وهذا التكرار يتجلى أيضاً في قصائدِ أخرى بأشكالِ مختلفةٍ، كتكرار الأفعال الماضية في قصيدةِ من القصائدِ أو أفعالِ الأمرِ أو أفعال المضارع وغيرها من أنواعِ الكلامِ، ففي قصيدةِ: **"موقف الرمال موقف الجناس"**[3]، يقولُ الشاعرُ محمد الثبيتي:

ضَمَّني،
ثُمَّ أوقفَني فِي الرِّمَالْ
ودَعَانِي:
بِمِيمٍ وحَاءٍ ومِيمٍ ودَالْ
واسْتوى سَاطِعاً فِي يَقِينِي،
وقَالْ:
أنْتَ والنَّخْلُ فَرْعَانِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 45 .
[2]- المصدر السابق ص 97
[3]- المصدر السابق، ص 11

أنْتَ افْتَرَعْتَ بَنَاتَ النّوى
ورَفَعْتَ النَّواقِيسَ
هُنَّ اعْتَرَفْنَ بِسرِّ النَّوى
وعَرَفْنَ النَّوامِيسَ
فَاكِهَةَ الفُقَرَاء
فَاكِهَةَ الشُّعَرَاء
تَسَاقَيْتُمَا بالخَلِيطَين:
خَمْراً بَرِيئاً وسِحراً حَلالْ
أنْتَ والنَّخْلُ صِنْوانِ
هَذَا الذي تَدَّعِيهِ النَّيَاشِينُ
ذَاكَ الذي تَشْتَهِيهِ البَسَاتِينُ
هَذَا الذي
دَخَلَتْ إلَى أَفْلاكِهِ العَذْرَاءُ
ذَاكَ الذي
خَلَدَت إلَى أَكْفَالِهِ العَذْرَاءُ
هَذَا الذي فِي الخَرِيفِ احْتِمَالٌ
وذَاكَ الذي فِي الرَّبِيعِ اكْتِمَالْ
أنْتَ والنَّخْلُ طِفْلانْ
واحِدٌ يَتَرَدَّدُ بَينَ الفُصُول

من خلالِ المثالِ السابقِ تتكرَّرُ الأفعالُ الماضية التي لَحِقَتْ بها نون الوقاية وياء المتكلم. إنَّ هذا التكرارَ يُسَاهِمُ في صناعةِ حركةٍ متجددةٍ للإيقاعِ ليتكونَ هذا التكرار بين جملة وجملة أخرى بعيداً عن التكلفِ ليصنعَ بذلك طاقات إيقاعية تتواشجُ فيها مكونات الجملة عروضياً ونحوياً وصرفياً وصوتياً، وتتكرَّرُ نونُ

النسوةِ التي لَحِقَتْ بأفعالِ ماضيةٍ مثل: افترعنا، وجاءت في الضمير (هن)، وتكرارُ نون النسوةِ يُعْطِي الإيقاع بعداً جمالياً ينبعثُ من خلالِ ما يُحْدِثُهُ النون المُشَدَّدَةِ ودخول الفتحة عليها، وأيضاً تكرار الاسم الموصول (الذي)، لنستخلصَ من هذه القصيدة تنوعات التكرار واختلاف مواضعها في نظامِ الإيقاع الذي ينتجُ بفضلِ تلك المكونات المتكررة، والمختلفة في أنواعِ تكرارها شعرية للإيقاعِ. وفي قصيدةِ "**الأجنة**"يتجلى التكرار في جميعِ أجزاء القصيدة، من ذلك تكرار أدوات الاستفهام (ماذا، وهل، ومن) . وأيضا تكرار (قد) وتكرار أفعال مثل (تماثلوا، وسنحت، واتلوا، وكنت، وكان). إنَّ هذا التكرارَ يُعْطِي الإيقاع حركةً متجددةً، وليس هو تكرار ثابت لتلك الكلمات والأصوات، بل هو تكرار يأتي في سياقاتٍ معنوية مختلفة لتُعْطِيَ نظام الإيقاع تجدداً وحيويةً من خلالِ التكرار الصوتي. وإذا تَتَبَّعْنَا التكرارَ في ديوانِ "**عاشقة الزمن الوردي**"يتبينُ أنَّ هناك نمطاً مختلفاً من التكرارِ، وقد اتضحَ ذلك في تكرارِ ياء المتكلمِ في قصيدةِ "**بوابة الريح**"[1]، وقد أخذَ التكرارُ هذا الضمير طابعاً مختلفاً ليعطيَ الإيقاع جمالية مختلفاً فيها التكرار عن بقيةِ القصائدِ، حيث يتبينُ أنَّ تكرارَ ياءَ المتكلمِ الضمير في أسماءِ وأفعالِ في خواتيمِ الأشطر والأسطر الكتابية، أي في العروضِ في الشطرِ الأولِ والضرب في الشطرِ الثاني، ومثال ذلك: (ريحي، تراويحي، قافيتي، تسبيحي، يسألني، يرقبني، فاتني، تمسيتي، تصبيحي، دمي، تباريحي ، قلقي، مفاتيحي). يتضحُ من خلالِ المثال السابقِ التميز من خلالِ تكرار صوت الياء في خواتيمِ الأشطر، ليأتيَ صوتُ الياء المكرر في نهايةِ الأشطرِ الأول مقابلاً للياءِ الموصولةِ بصوتِ الروي الحاء في الشطرِ الثانِي.

---

[1]- المصدر السابق، ص 299

يتجلى التكرار في أغلبِ القصائد وإنْ كان التكرار يختلفُ من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ، ففي قصيدةِ **"سألقاك يوما "**[1] يتضحُ تكرار الأفعال الآتية: سألقاك، واعلم، وكوني. لقد تكرَّرَتْ هذه الأفعال في القصيدةِ أكثر من مرةٍ، وتشتركُ هذه الأفعال من ناحيةٍ إعرابيةٍ إنَّ فاعلَها مستترٌ وجوباً ليعطيَ تكرارها هنا للإيقاع ونظامه تميزاً يتجلى من خلال تلك الجمل التي تتصدرَها أفعال مكررة، وفاعلها ضمير مستتر وجوباً. ويتبينُ أنَّ التكرارَ الصوتي جاءَ على نمطينِ مختلفينِ:

النمط الأول: أنْ تكونَ الأصوات المكررة موافقة للمتحركِ والساكنِ العروضي، أي أنَّها تتساوى بين الوحدة الصوتية الصغرى بوصفِها مؤسسة للألفاظِ، وأيضاً بوصفِها مؤسسة لتفعيلات، ومثال ذلك تكرار: مرحباً سيِّدَ البيدِ، من قصيدةِ **"تحية إلى سيد البيد "**[2]، حيث جاءَتْ الأصواتُ المكررةُ متوافقة مع المتحرك والساكن العروضي.

النمط الثاني: أنْ يكونَ تكرار الأصوات غير متوافق مع تراتبية المتحرك والساكن، فمثال ذلك قصيدة البشير[3]، حيث جاءَ تكرار كلمتي (أنا، رأى) تكراراً لا تتساوى فيه الوحدات الصوتية الصغرى مع المتحرك والساكن العروضي كما هو في النمطِ الأولِ.

ويتلخصُ من خلالِ ما سبقَ أنَّ التكرارَ الصوتي هو إحدى السمات التي تَجَلَّتْ من خلالِ نظام الإيقاع ،سواء كان هذا التكرار تكراراً لجملٍ أو تكراراً لألفاظٍ، كتكرار الأسماء والأفعال والحروف.

---

[1]- المصدر السابق، ص 135

[2]- المصدر السابق، ص 9

[3]- المصدر السابق، ص 91

- **المحسنات البديعية**

لا شك أنَّ المحسنَ البديعي قد سيطرَ على إيقاعِ الشعرية العربية، وخصوصاً في مراحلِها التي شَهِدَتْ نضجاً فنياً، وذلك في العصرِ العباسي عند المحدثين[1]. وإذا لاحظْنا المحسنَ البديع في الشعرِ الحديث لا نلاحظُ كثافةً في وجودِهِ بل استَعَانَ الشعراءُ بأنظمةٍ صوتيةٍ أخرى تُغْني عن المحسنِ البديعي، وما يحملُهُ من إيقاعاتٍ صوتيةٍ ذات أبعاد دلالية، وإنَّ مدونةَ الشاعر محمد الثبيتي كان استخدامُ المحسن البديعي فيها بشكلٍ قليلٍ، بل لم يكن ظاهرة تستحقُّ البحث عنها إلَّا في بعضِ القصائدِ كوجود جناس ناقص في قصيدةِ **"تغريبة القوافل والمطر"**[2]، في لفظتي (كؤوس ورؤوس)، ووجود جناس ناقص في قصيدةِ (الأسئلة)[3] في كلمتي (حِلٍّ وحَلٍّ ، البلد والولد)، وأيضاً يوجدُ جناس متوازن في كلمتي (احد وزبد) حيث جاءَ وزن الكلمتين واحداً مع اختلاف الحروف.

---

[1]- را: بن المعتز عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت 1982 ، ص 1 .

[2]- الثبيتي، محمد: ديوان الأعمال الكاملة، ص 11

[3]- المصدر السابق، ص 125

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. الثبيتي، محمد: ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، الانتشار العربي والنادي الأدبي بحائل، الطبعة الأولى 2009.

الكتب العربية القديمة

1. ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء الأول والجزء الثاني. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت 1990
2. ابن القطاع، أبي القاسم علي بن جعفر: كتاب البارع في علم العروض، تحقيق الدكتور احمد محمد عبد الدايم. المكتبة الفيصلية.1985 .
3. ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، الطبعة الثالثة 1982 .
4. ابن جعفر، أبي الفرج قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة
5. ابن جني، أبي الفتح عثمان: الخصائص، جزءان، تحقيق محمد علي النجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة 1999.
6. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: فن الشعر، الشفاء قسم المنطق. تحقيق عبد الرحمن بدوي. النهضة العربية القاهرة 1953 .
7. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: كتاب الشفاء، المنطق – الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966

8. ابن سينا، علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي: كتاب الشفاء- الرياضيات -3 – جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة 1956.
9. ابن عاشور، محمد الطاهر: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق ياسر بن حامد المطيري. تقديم فضيلة الشيخ الدكتور عبد المحسن بن عبد العزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع بالرياض، الطبعة الأولى.
10. الإشبيلي، أبي الوليد إسماعيل الحميري: البديع في وصف الربيع، حققه وكتب الدراسة وعلق عليه الدكتور عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1987 .
11. التبريزي، الخطيب: الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، المجلد الأول والثاني، تحقيق فخرالدين قباوة، دار القلم العربي بحلب.الطبعة الأولى 1419 هـ.
12. التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تمهيد الأستاذ عمر يحيى، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر دمشق. الطبعة السادسة 2007
13. التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمرالتفتازاني المطول شرح تلخيص المفتاح، دمعة حاشية العلامة السيد الشريف الجرجاني، صححه وعلق عليه احمد عزو عناية، دار إحياء التراث العربي بيروت، الطبعة الأولى.
14. التنوخي، القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، الطبعة الثانية 2003.

15. التنيسي، أبي محمد الحسن بن علي بن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، دار قتيبة. تقديم وتعليق الدكتور محمد رضوان الداية. 1982

16. التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تحقيق وشرح حسن السندوبي، دار الكتاب الإسلامي.

17. الجرجاني النحوي، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة و دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة 1992 .

18. الجرجاني النحوي، أبي عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى 1991 .

19. الجرجاني، على بن محمد السيد الشريف الجرجاني معجم التعريفات، قاموس لمصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير.

20. الحلي، صفي الدين: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشادي، دار صادر- بيروت، الطبعة الثانية 1412 هـــ.

21. الخفاجي، أبي محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الحلبي: سر الفصاحة، لأبي محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه د. داودغطاشة الشوابكة، دار الفكر ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى 2006 .

22. الخواص، شهاب الدين أبي العباس احمد بن عباد بن شعيب القنائي: الكافي في علمي العروض والقوافي، تحقيق الدكتور عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الأولى 2006 .
23. الدينوري، أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة تأويل مشكل القرآن، ، شرح السيد احمد صقر.
24. الربعي النحوي، أبي الحسن علي بن عيسى: كتاب العروض، تحقيق محمد أبو الفضل بدران، المعهد الألماني للبحوث الشرقية 2011 .
25. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي دار الحديث القاهرة 2006.
26. السجلماسي، لأبي محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الأولى 1980.
27. السكري، سعيد الحسن بن الحسين: كتاب شرح أشعار الهذليين، المجلد الأول، أبي، حققه عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة القاهرة.
28. السيرافي، أبي إسحاق: ضرورة الشعر، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الأولى 1985
29. الشافعي، جلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن بكر: شرح عقود الجمان في علمي المعاني والبيان، حققه وعلق عليه محمد عثمان، المكتبة الأزهرية للتراث، والجزيرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011 .
30. الصولي، أبي بكر محمد بن يحيى: أخبار الراضي بالله والمتقي الله أو تاريخ الدولة العباسية من سنة 322 إلى 333 هجرية من كتاب الأوراق، المجلد الثاني، دار المسيرة بيروت. الطبعة الثانية 1983 .
31. الصولي، أبي بكر محمد بن يحيى: كتاب الأوراق قسم أخبار الشعراء، تحقيق ج. هيورت دن، تقديم أ.د/ منير سلطان، شركة الأمل للطباعة والنشر.

32. الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق احمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف الطبعة التاسعة.
33. عبد الحليم، محمد بن حسن عبد: موارد البصائر لفرائد الضرائر، تحقيق ودراسة الدكتور حازم سعيد يونس، دار عمار، الطبعة الأولى 2000 .
34. عبد الحليم، محمد سليم بن حسن عبد: موارد البصائر لفرائد الضرائر، تحقيق ودراسة الدكتور حازم سعيد يونس، دار عمار.الطبعة الأولى 2000
35. عبد الله، القاضي أبي يعلى عبد الباقي: القوافي، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الطبعة الثانية 2003 .
36. عبد الملك، أبي سعيد عبد الملك بن قريب: الأصمعيات، اختيار الأصمعي، ديوان العرب 2 ، مجموعة من عيون الشعر، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون. بيروت لبنان. الطبعة الخامسة
37. العلوي، أبي الحسن محمد بن احمد بن طباطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر 1985.
38. الفارابي، أبي نصر محمد بن طرخان: الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة وتصدير دكتور محمود احمد الحفني. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة
39. الفارابي، أبي نصر محمد بن طرخان: كتاب الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق محسن مهدي، دار المشرق بيروت، الطبعة الثانية 1990 .
40. القاضي الباقلاني، أبوبكر: إعجاز القرآن، دراسة وتحقيق وتعليق الأستاذ الدكتور محمود محمد مزروعة، دار كنوز المعرفة. الطبعة الأولى 2006 .

41. القرشي، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة إشعار العرب في الجاهلية والإسلام المجلد الثاني، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه الدكتور محمد علي الهاشمي، دار القلم دمشق، الطبعة الثالثة 1999 .
42. القرشي، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام المجلد الأول، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه الدكتور محمد علي الهاشمي، دار القلم دمشق، الطبعة الثالثة 1999 .
43. القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة .الطبعة الراب المالقي، احمد بن عبد النور: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق احمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
44. القيرواني، القزاز: ما يجوز للشاعر في الضرورة، تقديم وتحقيق الدكتور المنجي الكعبي، مطبعة تونس، الطبعة الثانية 2009 .عة 2007
45. الكفوي، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني قريمي: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق د. عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة. الطبعة الثانية 2011 .
46. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبو ريده، مطبعة حسان، دار الفكر العربي، مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الثانية.

المراجع العربية الحديثة

1. إبراهيم، رجب عبد الجواد: موسيقى اللغة، دار الآفاق العربية، طبعة 2003 .
2. أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين. الطبعة الأولى 1979 .

3. أبو ديب، كمال: جماليات التجاور تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى 1997 .
4. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية 1981
5. أبو زيد، علي: البديعيات في الأدب العربي، نشأتها – تطورها – أثرها، عالم الكتب، الطبعة الأولى 1983.
6. ابو كريشة، طه مصطفى: النقد العربي التطبيقى، مكتبة لبنان ناشرون، و الشركة المصريبة العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 1997 .
7. أبو مغلي، سميح عبد الله: دراسات لغوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعةالاولى2004.
8. أبو هيف، عبد الله: الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي- المغرب، الطبعة الأولى 2002
9. ابوبكر، أسماء: مكونات الشعرية في ديوان (قامة تتلعثم)، من إصدارات النادي الأدبي بمنطقة تبوك، الطبعة الأولى 2010 .
10. إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد ناشرون، الطبعة الثانية 2007 .
11. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عروض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي. 2000 .
12. إسماعيل، عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة نقدية ، الأدب – النقد – الشعر – القصة – المسرحية – المقال – ترجمة الحياة – الخاطرة، دار الفكر العربي 2002 .

13. إسماعيل، عزالدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
14. إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة السادسة 2003 .
15. أمين، أحمد: النقد الأدبي. موسوعة احمد أمين الأدبية. دار الكتب العربي بيروت. الطبعة الرابعة 1967 .
16. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثالثة 2010
17. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الرابعة
18. أوركان، عمر: اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011 .
19. البازعي، سعد: إحالات القصيدة قراءات في الشعر المعاصر، من إصدارات النادي الأدبي بالرياض 1419 هـ.
20. البحراوي، سيد: موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، دار المعارف القاهرة الطبعة الثانية 1991 .
21. البدراني، عدي خالد محمود: النقد العربي القديم في دراسات المحدثين، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ودار الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2013 .
22. بركة، بسام: علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي.
23. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني. الطبعة الأولى 1986 .

24. البطل، على: الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، مجموعة ميرادية للتأليف والبحث العلمي والترجمة 1992 ، ص 10 – 11

25. البطل، على: الصورة في الشعر العربي، حتى القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، الطبعة الثالثة 1983

26. بني عامر، عاصم محمد أمين: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الطبعة الأولى 2005.

27. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، التقليدية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1996 .

28. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1996 .

29. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1996 .

30. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2001.

31. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1996 .

32. بوحمالة، بنعيسى: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، الجزء الأول والجزء الثاني، دارتوبقال للنشر، الطبعة الأولى 2009 .

33. بودوخة، مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011

34. بومسهولي، عبد العزيز: الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق 1998 .

35. بيكيس، أح: الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث الأردن، الطبعة الأولى 2010 .
36. تاوريريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010 .
37. تاوريريت، بشير: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وافق النظرية الشعرية، دار رسلان دمشق 2010 .
38. تاوريريت، بشير: مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008 .
39. التميمي، صبيح التميمي: دراسات لغوية في تراثنا القديم (صوت، صرف، نحو، دلالة، معاجم، مناهج بحث)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2003.
40. جاي وون، بارك: نظرية الأدب واللغة عند سلامة موسى، تقديم الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 2007 .
41. جدوع، عزة محمد: البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر احمد سويلم،. مكتبة الرشد، الطبعة الأولى 2008 .
42. جدوع، عزة محمد: الشعر العربي المعاصر والتراث، دراسة نقدية تطبيقية في شعر فاروق شوشة، مكتبة المتنبي، الطبعة الأولى 2009 .
43. جدوع، عزة محمد: عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث، مكتبة المتنبي، الطبعة الثانية 2009
44. جدوع، عزرة محمد: موسيقى الشعر العربي بين القديم والحديث، مكتبة الرشد، الطبعة الثالثة 2003 .

45. الجيار، شريف سعد: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2008 .

46. الحازمي، منصور إبراهيم: الوهم ومحاور الرؤيا، دراسات في أدبنا الحديث، دار المفردات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2000

47. الحامد، عبد الله: الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، دار الكتاب السعودي، الطبعة الثانية 1993 .

48. حجازي، سعيد: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية القاهرة، الطبعة الأولى 2007 .

49. حجازي، سمير سعد: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى 2001 .

50. حجازي، محمد عبد الواحد: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2001 .

51. حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى علم اللغة، المجالات والاتجاهات، الطبعة الرابعة 2007

52. حداد، علي: بدر شاكر السياب، قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع –الأردن، الطبعة الأولى 1998

53. الحسامي، عبد الحميد سيف أحمد: الحداثة في الشعر اليمني المعاصر 1970 – 2000 ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء 2004 .

54. حسان، تمام: اجتهادات لغوية، عالم الكتب، الطبعة الأولى 2007

55. حسان، تمام: الأصول دراسة استيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو – فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، طبعة 2009 .

56. حسان، تمام: مقالات في اللغة والأدب الجزء الأول والجزء الثاني، عالم الكتب، الطبعة الأولى 2006 .

57. حسان، خالد إسماعيل: المعنى النحوي والمعنى الدلالي، مكتبة الآداب ،الطبعة الأولى 2009 .

58. الحلواني، عامر: شعرية المعلقة، امرؤ القيس – لبيد بن ربيعة – زهير بن ابي سلمى، التسفير الفني صفاقس، الطبعة الأولى 2007 .

59. حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ومراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، الطبعة الأولى 1997

60. حمداوي، جميل: مناهج النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى 2010 .

61. حميدة، مصطفى: أساليب العطف في القرآن الكريم، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 1999

62. الحميدي، ناصر سليم محمد و العرابي، محمد عباس محمد: تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، النادي الأدبي في منطقة الباحة و الانتشار العربي بيروت، الطبعة الأولى 2012 .

63. الحميري، عبد الواسع احمد: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2005

64. الحنصالي، سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2005 .

65. حنفي، الشيخ جلال: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مكتبة ابن تيمية، طبعة 1966

66. حنون، مبارك: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الطبعة الأولى 2010

67. حيزم، أحمد: التعبير الاستعاري في شعر ابن المعتز، دراسة في ضوء علم الخطاب، صامد للنشر والتوزيع.2012.
68. حيزم، أحمد: فن الشعر ورهان اللغة بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية
69. خالص، وليد محمود: الدرس النقدي القديم بين النظرية والمصطلح، الوراق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2004 .
70. خالفي، حسين: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي بيروت، ومنشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2011 .
71. الخبو، محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا، دار الجنوب للنشر– تونس.
72. خضر، محمد: شعرية النصوص، مقاربات جمالية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.2007
73. خضير، علي حميد: الجديد في العروض، دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثانية 1986
74. خطابي، محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية 2006
75. خليفة، مشري: الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2011
76. خليل، إبراهيم: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2010.
77. خوية، رابح: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2013.

78. الخيرو، مازن موفق صديق: الإعجاز البلاغي في الخطاب القرآني (الالتفات أنموذجا)، مكتبة دار البيان، الطبعة الأولى 2010

79. الداية، فايز: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية نقدية، دار الفكر، الطبعة الثامنة 2009 .

80. الدبيسي، محمد إبراهيم: الشعرية المعاصرة في المملكة العربية السعودية، ملامح وسمات، نادي المدينة المنورة الأدبي، الطبعة الأولى 2001

81. الدخيل، خالد بن عبد العزيز: حمد الحجي شاعر الآلام، الطبعة الأولى 2006

82. درويش أحمد: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، الطبعة الأولى 1996

83. درويش أحمد: في نقد الشعر، الكلمة والمجهر، دار الشروق، الطبعة الأولى 1996.

84. درويش، أحمد: النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

85. دنقل أمل: الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة مكتبة المدبولي بيروت.

86. ربابعة، موسى سامح: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، الطبعة الأولى 2003 .

87. الربيعي، حامد صالح خلف: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، جامعة أم القرى مع معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي 1996 .

88. الربيعي، محمود: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة

89. رحماني، أحمد: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة القاهرة، الطبعة الأولى 2004.

90. الرويلي، ميجان، والبازعي، د. سعد،: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 2007 .

91. ريان، أمجد: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للنشر والتوزيع 2000

92. ريان، أمجد: من التعددية إلى الحياد قراءة في نصوص شعرية جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997 .

93. زايد، على عشري عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ، مكتبة ابن سينا، الطبعة الرابعة 2002 .

94. زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة بن سينا القاهرة. الطبعة الرابعة 2002 .

95. زكي، احمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1980

96. زهران، البدراوي: في قضية الرمزية الصوتية، دار المعارف، الطبعة الرابعة 1999.

97. الزهراني، محمد بن على الحضرين: البنية النصية وتبدلات الرؤية، مقاربة أسلوبية بنيوية شعراء الباحة أنموذجا، الانتشار العربي و النادي الأدبي في منطقة الباحة، الطبعة الأولى 2012

98. زيد، عبد الحميد سلامة بن: خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى 2009 .

99. ساعد، سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين "للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010 .

100. السامرائي، إبراهيم: رسائل ونقد، دار الحكمة لندن، الطبعة الأولى 2001 .
101. السعدني، مصطفى: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية
102. السعدني، مصطفى: قراءة المعنى الشعري، رؤية حديثة لقضية قديمة في ضوء شرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي، منشأة المعارف بالإسكندرية. 1994 .
103. السعدني، مصطفى: نقد الشعر في عبث الوليد، بين نشاط اللغة وفاعلية النحو، قراءة في فكر أبي العلاء النقدي، منشاة المعارف بالإسكندرية.
104. السعدني، مصطفى: مدخل إلى مناهج الدرس في اللغة والأدب، منشأة المعارف بالإسكندرية. 2009 .
105. السعدي، مصطفى: البناء اللفظي في لزوميات المعري، دراسة تحليلية بلاغية،، منشأة المعارف بالإسكندرية 2005 .
106. سلطان، منير: الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي، منشاة المعارف بالإسكندرية.
107. سلطان، منير: الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف بالإسكندرية.
108. سلطان، منير: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، الجملة والخصائص، منشأة المعارف بالإسكندرية.
109. سلوم، ثامر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى 1994
110. سلوم، ثامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية سوريا، الطبعة الأولى 1983

111. الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة 1998 .

112. الشايب، فوزي: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2004 .

113. الشجيري، سحر كاظم حمزة: نظرية التوصيل في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الطبعة الأولى 2011

114. الشرفي، احمد علي ناصر: البحر في الشعر السعودي المعاصر، جامعة أم القرى، الطبعة الأولى 2009

115. شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، سميرالسالمي، دار توبقال للنش، الطبعة الأولى 2011 .

116. شعلال، رشيد: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011

117. شلبي، طارق سعد: الوجوه والدروب قراءة في شعرية محمد الثبيتي، البحث الفائز بجائزة الشاعر محمد الثبيتي في أبحاث الشعرية في دورتها الأولى عام 1434 هـ ، نادي الطائف الأدبي الثقافي1434 هـ .

118. الشنطي، محمد صالح: التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، دراسة نقدية – رؤية وشهادة، ثلاث مجلدات، النادي الأدبي بمنطقة حائل الطبعة الأولى 2003

119. الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.

120. صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، مكتبة المتنبي، الطبعة الأولى 2012.

121. ضيف، شوقي: البحث الأدبي طبيعته – مناهجه – أصوله – مصادره، دار المعارف، الطبعة العاشرة.

122. ضيف، شوقي: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف القاهرة، الطبعة الرابعة.

123. ضيف، شوقي: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف الطبعة الثانية.

124. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، الطبعة الثانية عشرة

125. ضيف، شوقي: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف .

126. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة

127. الطاووسي، محمد إبراهيم: العروض والقوافي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1997

128. طبانة، بدوي: أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، الطبعة الثالثة 1981 .

129. طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية 1970

130. طبانة، بدوي: النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة بيروت 1986 .

131. طبل، حسن: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي 1998 .

132. طرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس 1981 .

133. العاكوب، عيسى علي: العاطفة والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر بيروت و دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى 2002.

134. العاني، سلمان حسن: التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، ترجمة الدكتور ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 1983.

135. عبابنة، سامي: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، علم الكتب الحديث، الطبعة الثانية 2010

136. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، الطبعة الثالثة 2001

137. عباس، إحسان: فن الشعر، دار صادر بيروت و دار الشروق عمان. الطبعة الأولى 1996 .

138. عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان. الطبعة الأولى 1997

139. عبد البديع، لطفي: الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 1997 .

140. عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1997.

141. عبد الرءوف، محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية – 1 - مكتبة الخانجي بمصر.

142. عبد الرءوف،محمد عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية 2005

143. عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث دراسات في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، جهينة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011 .
144. عبد العظيم، حاتم: المقالات النقدية والدراسات، تقديم أمينة زيدان، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2010 .
145. عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى 1997 .
146. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى 1994 .
147. عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، دار العالم العربي، الطبعة الأولى 2011
148. عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى 1995 .
149. عبد الناصر، هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، الانتشار العربي والنادي الأدبي منطقة الباحة.
150. عبكل، نوح احمد: المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي في كتابة الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011 .
151. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001 .
152. عبيد، محمد صابر: حركية التعبير الشعري، رذاذ اللغة مرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، الطبعة الأولى 2006.

153. العجمي، مرسل فالح: النخلة و الجمل علاقات الشعر النبطي بالشعر الجاهلي، مكتبة آفاق، الطبعة الأولى 2012 .

154. عذراوي، سليمة: شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع 2012 .

155. عز الدين، حسن البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2003

156. عز الدين، حسن البنا: شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام، قصيدة الظعائن نموذجا، دار المفردات للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1998 .

157. عسران محمود: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة 2006 .

158. عسران، محمد: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة 2006 .

159. العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، الطبعة الأولى 1994

160. عصفور، جابر: دفاعاً عن التراث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى 2013 .

161. عصفور، جابر: مجموعة أعمال جابر عصفور النقد الأدبي (1) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الجزء الثاني، دار الكتاب المصري القاهرة- دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2003 .

162. عصفور، جابر: مجموعة أعمال جابر عصفور النقد الأدبي (2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري القاهرة- دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2003 .

163. عصفور، جابر: مجموعة أعمال جابر عصفور النقد الأدبي (3) قراءة التراث النقدي، دار الكتاب المصري القاهرة، ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2009 .

164. عطية، محمود عايد: القيمة المعرفية في الخطاب النقدي مقاربة ابستيمولوجية في نقد النقد الحديث، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011 .

165. العظمة، نذير: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي أنموذجا، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الاولى2001 .

166. عفيفي، زينب: فلسفة اللغة عند الفارابي، تصدير الدكتور عاطف العراقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 1997

167. العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الطبعة الأولى 2002

168. علام، عبد العزيز احمد و د. محمود،عبد الله ربيع: علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون. 2009 .

169. عمر، أحمد مختار: البحث اللغوي عند العرب، مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب 2010 .

170. عمر، احمد مختار: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب.1991

171. العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية 2010.

172. العمري، محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق.2001 .

173. عناني، محمد: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب.

174. عياد، شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار، وترجمة، وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1985

175. عيد، رجاء: المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف بالإسكندرية 2000 .

176. الغامدي، محمد بن عبد الله بن حسين الشدوي: شعراء من منطقة الباحة بين الظل والتأثر، من إصدارات نادي الباحة الأدبي، الطبعة الأولى 2011 .

177. الغذامي، عبد الله محمد: الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 .

178. الغذامي، عبد الله محمد: تأنيث القصيدة القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية 2005 .

179. الغذامي، عبد الله محمد: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة 2008.

180. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي. الطبعة السادسة 2006 .

181. الغذامي، عبد الله: تشريح النص المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية 2006

182. الغرفي، حسن: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، وزارة الثقافة والإعلام دار الشئون الثقافية العامة، بغداد 1989 .

183. الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق.2001 .

184. الغزالي، عبد القادر، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار، الطبعة الأولى 2010

185. الفايز، هدى بنت صالح: لغة الشعر السعودي الحديث دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2011.
186. فشوان، محمد سعد: مدرسة أبو للو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف.
187. فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1998
188. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار عالم المعرفة 1996
189. فضل، صلاح: تكوينات نقدية، دار الكتاب المصري القاهرة ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2000 .
190. فضل، صلاح: مجموعة أعمال صلاح فضل نقد الشعر، تحولات الشعرية العربية ونبرات الخطاب الشعري، المجلد الأول. دار الكتاب المصري القاهرة ودار الكتاب اللبناني بيروت. الطبعة الأولى 2009 – 2010
191. فضل، صلاح: مجموعة أعمال صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مجلدان الثاني، دار الكتاب المصري القاهرة ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2007 .
192. فضل، صلاح: مجموعة أعمال صلاح فضل، نقد الشعر، أساليب الشعرية المعاصرة، المجلد الثاني، دار الكتاب المصري القاهرة ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى 2009 – 2010 .
193. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الطبعة الخامسة.
194. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة 1992 .

195. فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفا للنشر والتوزيع – عمان، الطبعة الأولى 2010

196. فيصل، شكري: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول نشأتها – فتوحاتها – تطورها اللغوي والأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة 1981 .

197. فيصل، شكري: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي عرض ونقد واقتراح، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة 1996 .

198. الفيفي، عبد الله بن أحمد: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءة نقدية في التحول المشهد الإبداعي، من إصدارات النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2005.

199. قاسم، عدنان حسين: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في أصالة الشعر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى 1980 .

200. قاسم، عدنان حسين: لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2006 .

201. قاسم، عدنان حسين:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدكتور عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع 2001 .

202. قباني، نزار: الأعمال الكاملة للشاعر نزار قباني، الدولية للنشر والتوزيع القاهرة .

203. قدور، أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، الطبعة الثالثة 2008 .

204. القرعان، فايز: تقنيات الخطاب البلاغي، دراسة نصية، عالم الكتب الحديث. الطبعة الأولى 2004

205. كريم، المختار: الأسلوب والإحصاء، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية 2006.
206. كشك، أحمد محمد: علم العروض، دار اشبيليا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2003 .
207. كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010
208. لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، انفو – برانت، الطبعة الثانية 2012 .
209. لوحيشي، ناصر: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، الشعر الجزائري في"معجم البابطين"أنموذجا تطبيقيا، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011
210. ماضي، شكري عزيز: من اشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1997 .
211. مبروك، مراد عبد الرحمن: النظرية النقدية، الجزء الأول من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الرابعة 2012.
212. المتقن، محمد: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الجزء الأول، دراسة للمفهوم في تعريفات النقاد، مطبعة أميمة، الطبعة الأولى 2012.
213. المتوكل، أحمد: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، منشورات ضفاف و دار الأمان الرباط و منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2013.
214. المحسني، عبد الرحمن بن حسن: توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي شعراء منطقة الباحة نموذجا، النادي الأدبي بالباحة 1433 .

215. محمد، إبراهيم عبد الرحمن: الشعر والشعراء، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 1997 .

216. المخضوب، لطيفة بنت عبد العزيز: القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر، دار الشبل للنشرو التوزيع والطباعة، الطبعة الأولى 1995

217. مداس، أحمد عمار: السيماء والتأويل، دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2011 .

218. المزيني، حمزة بن قبلان: مراجعات لسانية، لنادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 1990 .

219. المسدي، عبد السلام: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 2004.

220. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الخامسة 2006 .

221. المسدي، عبد السلام: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب 1989 .

222. مصلوح، سعد عبد العزيز: دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، عالم الكتب 2005 .

223. مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، الطبعة الثالثة 2002 .

224. مطلوب، أحمد: فصول الشعر، مطبعة المجمع العلمي بغداد 1999.

225. مطلوب، احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي – عربي.. مكتبة لبنان ناشرون، إعادة طبع 2007

226. المغربي، حافظ: التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي شعر عبد القادر القط نموذجا، الانتشار العربي، والنادي الأدبي في منطقة الباحة، الطبعة الأولى 2011 .

227. المغربي، حافظ: هوامش نقدية على دفتر الشعر السعودي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2009 .

228. مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة 2009 .

229. مفتاح، محمد: النص من القراءة إلى التنظير، المدارس شركة النشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2000 .

230. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة 2005.

231. مفتاح، محمد: مشكاة المفاهيم ، النقد المعرفي والثقافة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2010 .

232. مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة – الموسيقى – الحركة، الجزء الأول، مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2010

233. مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة – الموسيقى – الحركة. الجزء الثاني، نظريات وانساق، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2010

234. مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة – الموسيقى – الحركة، الجزء الثالث، أنغام ورموز، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2010 .

235. الملائكة، نازك: الصومعة الشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية 1979

236. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة عشرة 2007 .

237. ملحم، إبراهيم احمد: مراجع النقد الأدبي واللغويات الدراسات المترجمة، دار الكندي، 2002 .
238. ممدوح، عبد الرحمن: مؤثرات الإيقاع في لغة الشعر، دار المعارف الجامعية الإسكندرية 1994 .
239. المناصرة، عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2002
240. المناصرة، عز الدين: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2007 .
241. مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع.
242. منصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2007 .
243. المنصوري، جريدي: النار في الشعر وطقوس الثقافة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2002 .
244. المنصوري، جريدي: شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1992 .
245. مومني، قاسم: نقد الشعر قي القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة 1982.
246. الناصر، إيمان عيسى: وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2011 .
247. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة 1983 .
248. ناصف، مصطفى: بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي جدة 125 ، الطبعة الأولى 2003 .

249. ناصف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة 1983 .

250. ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، الطبعة الثانية 1981

251. ناصف، ناصف، مصطفى: خصام النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991 .

252. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 2003 .

253. نسيم، محمود: فجوة الحداثة العربية، تقديم مدكور ثابت، إصدارات أكاديمية الفنون سلسلة الرسائل.

254. نصار، حسين: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الأولى 2002

255. النصري، فتحي: بنية البيت الحر، مسكيلياني للنشر، الطبعة الأولى 2008

256. النعمي، حسن محمد: محاضرات في الأدب السعودي، خوارزم العلمية، الطبعة الثانية 2012.

257. الهاشمي، عبد الحفيظ: مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث.الأردن، الطبعة الأولى 2009 .

258. هلال، عبد الناصر: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة،ا لانتشار العربي، والنادي الأدبي في منطقة الباحة، الطبعة الأولى 2012 .

259. هلال، محمد غنيمي: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة.

260. الوراري، عبد اللطيف: نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2011.

261. الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، الجزء الأول والجزء الثاني، الطبعة الأولى 2005

262. الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الثالثة 1984.

263. وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2008

264. يحياوي، رشيد: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، 2008

المراجع الأجنبية المترجمة

1. ابتش، الرود و فوكيما، د. و.وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، مجموعة أبحاث لنقاد غربيين قام بترجمتها وإعدادها الدكتور محمد العمري، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية 2004.

2. ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي و محمد اوراغ، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2008 .

3. ايفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة دكتور حامد أبو احمد، مكتبة غريب، الطبعة الأولى 1988 .

4. ايكو، امبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة د. أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2005 بيروت.

5. بارت، رولان وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة مقالات لنقاد غربيين قام بترجمتها ونقل إلى العربية سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1993 .
6. بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر1993 .
7. بارت، رولان: هسهسة اللغة الأعمال الكاملة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري. الطبعة الأولى 1999 .
8. باي، ماريو: أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق الدكتور احمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الثامنة 1998
9. بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق د. محمد العمري. إفريقيا الشرق.1999 .
10. تشاندلر، دانيال:أسس السيميائية، ترجمة د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2008 .
11. تودوروف، تزفيتان: كتاب الشعرية، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1990.
12. تودوروف، تزفيطان: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2007.
13. جاريتي، مشيل: النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين، ترجمة محمد احمد طجو، جامعة الملك سعود إدارة النشر العلمي والمطابع.2004 .
14. جاريتي، ميشيل: النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين، ترجمة الدكتور محمد احمد طجو، إدارة النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود 2004.

15. جاكبسون، رومان، و هالة، موريس: أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي، كلمة و المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2008.

16. جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري. الطبعة الثانية 2008

17. جيمينيز، مارك: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2009.

18. دي بوجراد، روبرت: النص والخطاب والأجزاء، ترجمة الأستاذ الدكتور تمام حسان، عالم الكتب، الطبعة الثانية 2007 .

19. رالو، ايليزابيت رافو، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الصادق قسوسة، المركز الوطني للترجمة تونس، دار سيناترا .

20. ريتشارد، أ. أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2005 .

21. ريكور، بول: من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة – حسان بورقية، دار الأمان الرباط، الطبعة الأولى 2004 .

22. زويتلر، مايكل: التراث الشفوي للشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري، الطبعة الثانية 2008 .

23. شارتيه، بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار بوبقال للنشر، الطبعة الأولى 2001 .

24. الصواتة والصرف، مجموعة مقالات في اللسانيات، ترجمة محمد بلبول وعبد الرازق تورابي، دار توبال للنشر، الطبعة الأولى 2007.

25. العمري، محمد: نظرية الأدب في القرن العشرين، إعداد، ترجمة مجموعة أبحاث، إفريقيا الشرق. الطبعة الأولى 2004 .

26. فارمر، هنري جورج: دراسات في الموسيقى الشعرية، المجلد الأول التاريخ والنظرية، جمع وإعداد ايكهارد نويباور، ترجمة أماني المنياوي، مراجعة إيرزيس فتح الله، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2005 ، العدد 876 .

27. فاولر، روجر: اللسانيات والرواية، ترجمة الأستاذ الدكتور أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية، طبعة 2009 .

28. لرتوما، بيار: مبادئ الأسلوبيات العامة، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2011 .

29. مارينو، أدريان: نقد الأفكار الأدبية، ترجمة محمد الرامي، مراجعة وتقديم سعيد علوش، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2008، العدد 1148.

30. مارينو، اندريان: نقد الأفكار الأدبية، ترجمة محمد الرامي، مراجعة وتقديم سعيد علوش، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2008 ، العدد 1148 .

31. موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر – مناهج – اتجاهات – قضايا، ترجمة إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2008.

32. مولينه، جورج: الأسلوبية، ترجمه وقدمه د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2006 .

33. هاينه، فولفجانج، و فيجر، ديتر فيهو: مدخل إلى علم اللغة، ترجمة الدكتور فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود النشر العلمي والمطابع.

34. هولب، روبرت: نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى 1994 .

35. ويلك، رينيه ويلك، و وارن، أوستن: نظرية الأدب، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ 1992 .

المجلات والدوريات

1. مجلة علامات محرم 1424 هـ المجلد 12 ، الجزء 47 ، امجد ريان، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

2. مجلة علامات شوال 1423 هـ، المجلد 12 ، الجزء 46، النادي الأدبي بجدة .

3. مجلة علامات، المجلد 12 ، الجزء 48 ، ملتقى قراءة النص، النادي الأدبي بجدة.

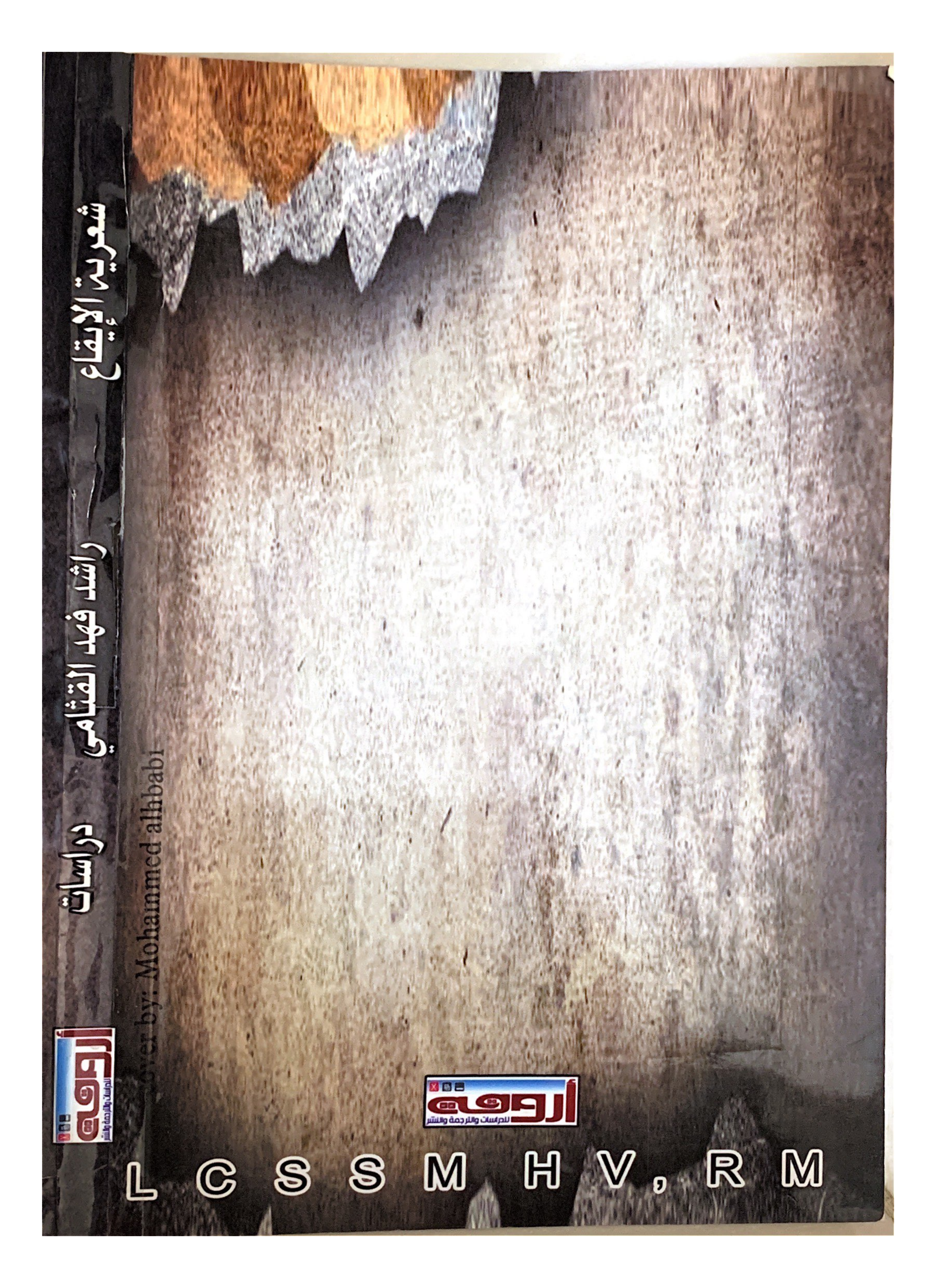
4. مجلة وج العدد السادس ابريل 2011، أ. د. الفيفي، عبد الله بن أحمد، النادي الأدبي الثقافي بالطائف.

5. مجلة علامات العدد 52 ، إصدارات النادي الأدبي بجدة، ص 179 .

6. المرجعيات في النقد والأدب واللغة. مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 27 – 29 تموز 2010 .المجلد الأول والثاني.

الفهرست

الفصل الرابع


شعرية الإيقاع
راشد فهد القثامي
دراسات
أروقة
Cover by: Mohammed alhbabi
أروقة للدراسات والترجمة والنشر
L C S S M H V, R M